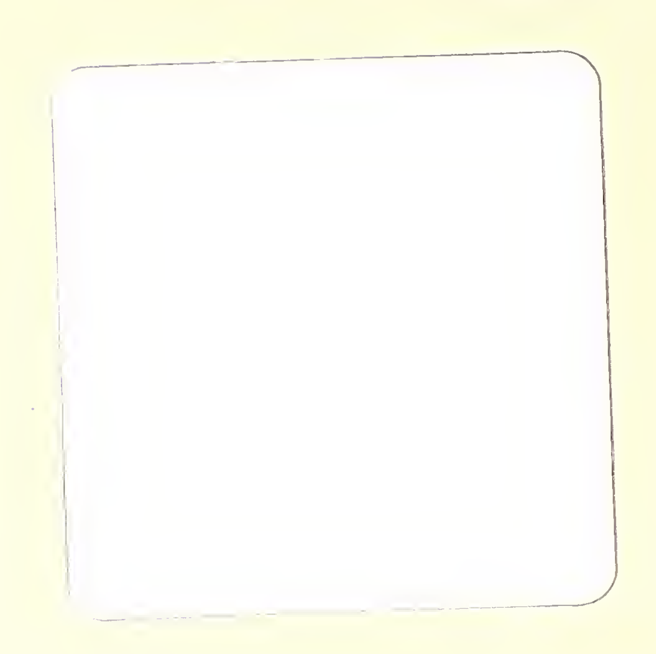
BODE

ADRIAEN BROUWER


27.
W. E. DUITS,
LONDON
AMSTERDAM



WILHELM VON BODE / ADRIAEN BROUWER



WILHELM VON BODE

ADRIAEN BROUWER

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

MIT 130 ABBILDUNGEN

MCMXXIV
EUPHORION VERLAG
BERLIN



ADRIAEN BROUWER
Bolswerts Stich nach A. van Dyck

VORWORT

Das zunehmende Verständnis für die Werke Adriaen Brouwers und das damit gesteigerte Interesse der Sammler und Händler für den Meister hat eine beträchtliche Zahl von vergessenen und versteckten Gemälden wieder an das Tageslicht gezogen. Ein Teil davon ist schon in dem sorgfältigen Katalog von Dr. Hofstede de Groot von 1910 berücksichtigt worden. Seither ist kurz vor dem Kriege und namentlich seit 1918 eine noch ansehnlichere Zahl von Gemälden unter Brouwers Namen in den Handel gekommen, — darunter seit zwei Jahren allein etwa ein Dutzend bisher unbekannter Originale — und der noch immer unerschöpfte Born alter Gemälde in englischem Privatbesitz wird noch jahrelang weitere Funde ergeben. Auch hat sich in diesen Jahren der Besitz gerade an Werken unseres Künstlers sehr verschoben, und dieser Wechsel in den Besitzern wird in der kommenden Zeit womöglich noch zunehmen. Die neuen Sammler lieben es häufig nicht, daß ihr Name in der Literatur genannt wird, wodurch uns die Angabe der Besitzer für einige (freilich wenig bedeutende) Bilder unmöglich gemacht wurde. Aus alle dem könnte man den Schluß ziehen, daß eine größere Publikation von Brouwers Werken noch länger hinausgeschoben werden müsse, zumal der jammervolle „Friede", den uns der Weltkrieg gebracht hat, ein genaues Studium seiner Werke und ihre photographischen Aufnahmen, namentlich in den Provinzmuseen Frankreichs und in den Privatsammlungen von Frankreich und England sehr erschwert, ja zum Teil unmöglich macht. Allein zur Kontrolle der im Handel unheimlich zahlreich auftauchenden Bilder unter Brouwers Namen, zur Feststellung, ob es sich um Originale oder um Kopien oder gar um Werke dritter Künstler handelt — schon seine Zeitgenossen, sogar ein P. P. Rubens ließen sich durch den Künstler selbst notariell feststellen, ob ein Gemälde ein Original seiner Hand sei oder eine der vielen Kopien, die damals schon hergestellt wurden —, zur gründlichen Kritik des vielfach erweiterten Werks des Meisters, wie zur kritischen Benutzung des reichen Materials, das Dr. Hofstede in seinem Katalog zusammengetragen hat, ist die Veröffentlichung aller zugänglichen, für Brouwer gesicherten Werke mit ihren Abbildungen ein dringendes Bedürfnis. Diesem habe ich durch die vorliegende Publikation zu entsprechen gesucht. Von etwa 140 mir bekannten Bildern,

die mir für Brouwer gesichert scheinen, konnte ich durch das Entgegenkommen des Verlags neben einer Anzahl Zeichnungen 117 Gemälde abbilden, auf Grund deren sich ein wesentlich sichereres Urteil darüber gewinnen läßt, was wir als echte Werke Brouwers zu betrachten haben.
Das vorliegende Buch soll in Form und Umfang, wie es sich zur Zeit herstellen ließ, und wie ich es bei meinen Jahren noch zu bieten imstande bin, eine Ergänzung meiner alten Wiener Monographie sein. Sie soll sich zugleich Dr. Hofstedes Katalog der Gemälde Brouwers anschließen, auf den ich für die ausführliche Beschreibung der Gemälde, die Angaben über ihre Maße, Herkunft und so fort verweise. Auf meine alte, 1884 erschienene Monographie muß ich mich für die Wiedergabe der Urkunden und der Mitteilungen der alten Biographen über den Künstler, über den Einfluß Brouwers, seine Schüler und Nachfolger, über die ihm zugeschriebenen Stiche und anderes mehr beziehen. Die wichtige Zusammenstellung und Abbildung der auf Kompositionen des Künstlers zurückgehenden alten Kopien und der alten Stiche nach seinen Werken wird eine Aufgabe der Zukunft sein, wenn einmal bessere Zeiten kommen werden. Darüber und vor allem bis zu einem einigermaßen abschließenden großen Werk über den Künstler werden noch Jahre und vielleicht Jahrzehnte vergehen. Aber ein Meister, der unter allen niederländischen Malern des XVII. Jahrhunderts nächst Rembrandt und Rubens der genialste ist, verdient eine neue Publikation, selbst wenn sie sich von vornherein als eine unvollständige bekennen muß — vorausgesetzt, daß sie die Kenntnis des großen Meisters wirklich fördert.
Wie mir vor Jahrzehnten bei meiner ersten Brouwer-Publikation der feinsinnige Pariser Kunsthändler und Sammler E. Warneck behilflich war, so habe ich auch bei dieser meiner neuen Arbeit von mehreren lebhaft für Brouwer interessierten Händlern, namentlich von F. Kleinberger und neuerdings ganz besonders von Jacques Goudstikker, durch Nachweis mir noch unbekannter Werke und Zustellung von Photographien danach ausgiebige Unterstützung erhalten. Ihnen wie den Bekannten, die mir sonst durch Auskünfte bei meiner Arbeit behilflich waren, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus.

Berlin, Weihnachten 1923 Bode

EINFÜHRUNG

Die Monographie über Adriaen Brouwer, die ich vor vierzig Jahren in den Wiener „Graphischen Künsten“ und dann noch separat veröffentlicht habe, wurde damals als „abschließende Arbeit“ begrüßt. Ich habe diese Arbeit in die Sammlung von Aufsätzen über die „Meister der holländischen und vlämischen Maler“, die zuerst 1906 zur Feier der dreihundertjährigen Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag erschien und seither in verschiedenen Auflagen vielfach erweitert worden ist, wenn auch gekürzt und unter Berücksichtigung der neueren urkundlichen Forschungen, doch ohne sehr wesentliche Änderungen aufgenommen. Aber keine historische Arbeit kann je als eine abschließende betrachtet werden. Schon die veränderten Gesichtspunkte, unter denen eine neue Zeit einen Künstler ansieht, die verschiedene Weltanschauung, mit der sie ihm gegenübersteht, wird eine andersartige Wertung mit sich bringen, wird neue Eigenarten in seinem Werke klarzulegen suchen und wird daher eine neue Bearbeitung seines Werkes nahelegen und selbst notwendig machen. Dies gilt in besonderem Maße von einem Künstler, über dessen Leben die Urkunden für gewisse Zeiten noch sehr spärlich sind, und dessen Werke erst in neuerer Zeit kritisch gesichtet werden, die zudem ihrer Bestimmung auf den Meister, der Frage ihrer Eigenhändigkeit und der Zeit ihrer Entstehung so viel Schwierigkeiten bieten, wie dies bei Adriaen Brouwer der Fall ist.

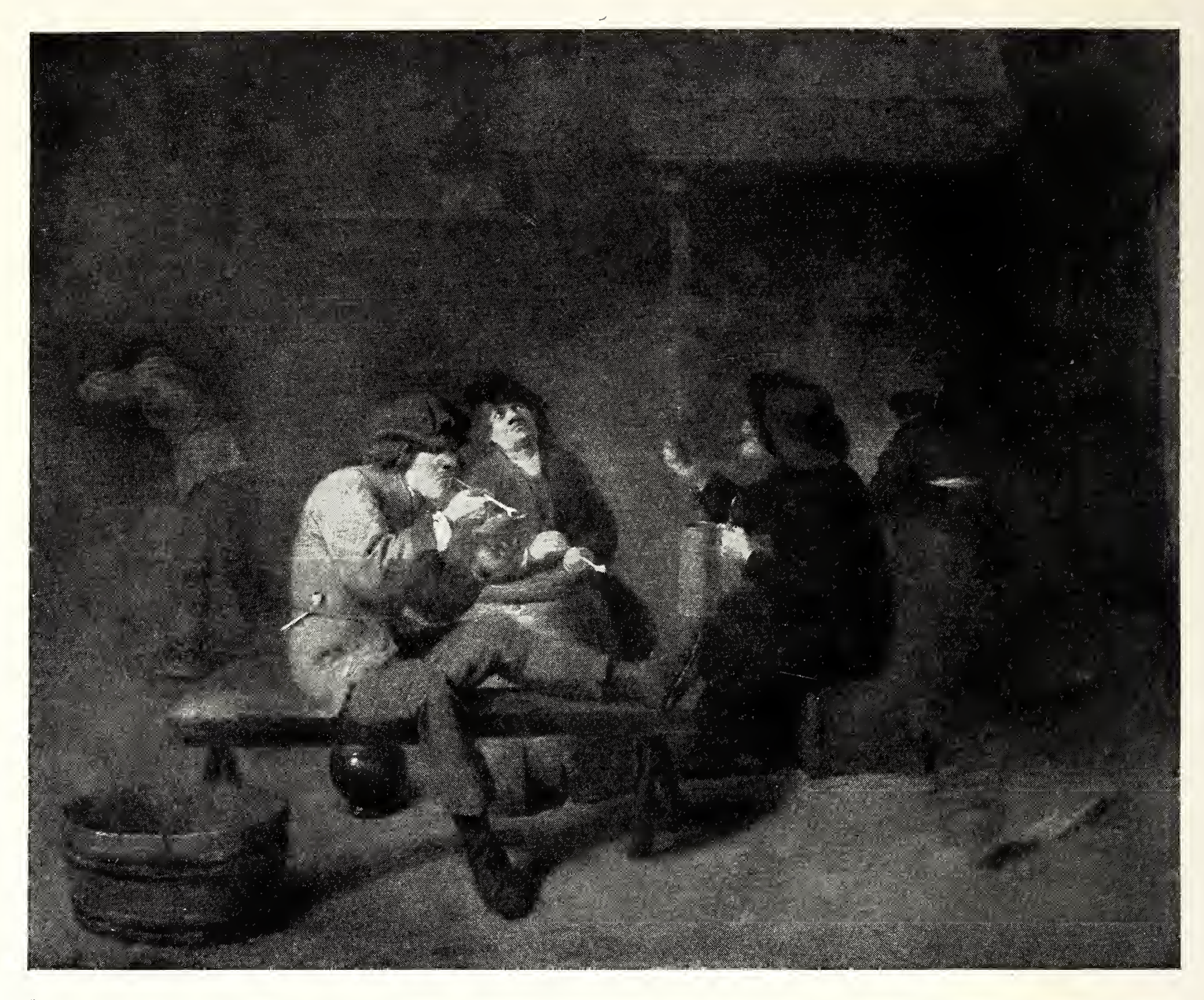
Seit der Veröffentlichung jener Monographie sind ein paar Arbeiten erschienen, die für die Wertschätzung des Künstlers und seiner Werke alle Beachtung verdienen. Dr. Schmidt-Degener, der jetzige Generaldirektor des Amsterdamer Rijksmuseums, hat in einer belgischen Zeitschrift über „Adriaen Brouwer et son évolution artistique“ ein paar Aufsätze veröffentlicht, die 1908 in einer Sonderausgabe erschienen sind. Wenn auch die Schlüsse, die der Verfasser gerade für die künstlerische Entwicklung Brouwers zieht, zum Teil anfechtbar sind, so sind doch seine ästhetische und psychologische Würdigung des Meisters auf Grund einer Reihe von Gemälden in verschiedenen Pariser Privatsammlungen, auf die er seine Studien im wesentlichen beschränkt, und seine kulturhistorischen Beobachtungen darüber durchaus eigenartig und fein.

Wenige Jahre nach ihm hat Dr. C. Hofstede de Groot in seinem „Oeuvre“ Brouwers, das 1910 im 3. Bande seiner großen Publikation „Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhun-

derts" (S. 584 bis 701) erschien, mit seinem gewohnten Fleiß und seiner Gründlichkeit alles zusammengestellt, was er an Gemälden des Künstlers selbst gesehen und in Katalogen, namentlich in Versteigerungskatalogen, in Urkunden und älteren Künstlerbiographien erwähnt gefunden hat. Seine Einleitung mit einer Biographie und Darstellung der Entwicklung des Künstlers ist in ihrer Knappheit doch sehr beachtenswert. Das Verzeichnis der Werke Brouwers bietet freilich, soweit es nach den unkritischen Angaben alter Kataloge zusammengestellt werden mußte, geringen Anhalt, da im XVIII. und XIX. Jahrhundert bei der Geringachtung seiner Werke fast jedes dritte Genrebild mit zechenden oder raufenden Bauern oder ähnlichen derben Motiven völlig kritiklos unter Brouwers Namen aufgeführt und verkauft zu werden pflegte. Um die Zahl echter Werke des Meisters wesentlich zu bereichern und zugleich das Knäuel dieser kurzen und unzuverlässigen Aufzählung von Gemälden unter Brouwers Namen in alten Verzeichnissen etwas zu entwirren, hat mit der Kunstkritik auch der Kunsthandel in den letzten Jahrzehnten wesentlich mitgeholfen. Nachdem die Wissenschaft dem Künstler wieder zu seinem Recht verholfen hat und die Sammler seine Werke auf die Liste ihrer Desideraten gesetzt haben und sie mit immer höheren Preisen bezahlen, haben einzelne Kunsthändler nach versteckten und unerkannten Werken des Künstlers mit ebensoviel Eifer wie Erfolg Nachsuche gehalten. Der Preis von rund einer halben Million Franken, den ein für Brouwer besonders eingenommener Händler für ein treffliches Bild des Meisters in der Versteigerung der Sammlung Baron van Steengracht in Paris zahlte, mag das seinige dazu beigetragen haben, um die Kunsthändler für die Suche auf Gemälde von Brouwer besonders scharf zu machen. „Kriegspsychose" nannten die exklusiven Verehrer der klassischen italienischen Kunst den Sieg, den in der Versteigerung Delessert 1869 ein Bild von D. Teniers mit 159,000 francs über Raphaels kleines Meisterwerk der Madonna aus dem Hause Orléans (150,000 francs) davontrug; die modernen Schwärmer für die Malerei des Dugento werden vielleicht sagen, in jenem Rekordpreis für den Steengrachtschen Brouwer habe sich schon die Stimmung vor dem großen Krieg ausgesprochen. Jedesfalls gehört ein gutes Bild von Adriaen Brouwer heute zu den gesuchtesten Gemälden der niederländischen Schule auf dem Kunstmarkt.

Alle die reichen Funde an Gemälden des Künstlers, die sein Werk seit einem Menschenalter für unsere Kenntnis fast verdoppelt haben, bestätigen und erweitern das, was die Urkundenforschung über Brouwer zutage gefördert

hat. Was ich früher eingehend und zum Teil nur indirekt bewiesen habe: daß Brouwer ein Vlame von Geburt war, aber seine künstlerische Erziehung in Holland, wahrscheinlich in der Werkstatt von Frans Hals erhielt, in Haarlem lebte und erst im Jahre 1631 nach Antwerpen übersiedelte, ist seither durch holländische Urkunden bestätigt worden. Herkunft und Lebensschicksale des Künstlers sind von F. J. van den Branden und Max Rooses nach den Urkunden, und von mir und seither von Dr. Schmidt-Degener auf Grund der Kritik der gleichzeitigen Künstlerbiographie und der Werke des Künstlers so ausführlich klargelegt worden, daß es hier genügt, kurz die Resultate dieser Forschungen zusammenzustellen, um dann um so ausführlicher das Werk des Meisters, seine Entwicklung und Auffassung, wie sie sich namentlich aus den zahlreichen wieder aufgefundenen Bildern ergeben, zu verfolgen.



1 Wien. Bes. M. Kellner

DAS LEBEN DES KÜNSTLERS

Ich stelle voran, was ich schon in meiner ersten Monographie über Brouwer als Einführung in seine Biographie gesagt habe, weil ich glaube, daß es auch heute noch volle Gültigkeit hat.

„Bei dem Namen Adriaen Brouwer — so sage ich in der letzten Redaktion der „Holländischen und vlämischen Meister" — taucht ein kaleidoskopisches Bild bunt gemischter Erinnerungen in uns auf: Schilderungen des niederdeutschen Volkslebens von feinstem Humor und höchster künstlerischer Vollendung, die in unserem Gedächtnis untrennbar verknüpft sind mit dem Brouwer-Kabinett der Pinakothek zu München, vermischen sich mit den Schnurren und tollen Streichen, die den Meister zu einem Liebling der alten

Künstlerbiographen gemacht haben. Ein Adonis in Lumpen, ein Philosoph in der Narrenkappe, ein Epikuräer mit zynischen Formen, ein Kommunist ganz eigener Art, der das Seine jedem zum Mitgenuß zur Verfügung stellte, ein wahrer Proteus als Mensch, war Brouwer auch als Künstler nicht weniger vielseitig, nicht weniger ursprünglich und rücksichtslos. Jeder Zoll ein Künstler, ein malerisches Genie, das neben den Größten genannt zu werden verdient, aber von einem unüberwindlichen Hang zum Bohême beseelt. Er taucht plötzlich auf, niemand weiß woher, und verschwindet ebenso unvermutet, niemand weiß wohin. Er tritt ins Leben ein, indem er, noch ein halber Knabe, seinen Eltern davonläuft; kaum zum Manne gereift, wird er schon aus dem Leben abgerufen, ebenso plötzlich und gewaltsam: der Tod ereilt ihn in irgend einer Kneipe, und sein Körper wird mit den Leichen von Bettlern in ein Loch zusammengeworfen. Je mehr uns die Forschung mit seinem Leben bekannt macht, um so interessanter erscheint der Charakter des Mannes; je mehr seiner Werke uns bekannt werden, und je mehr wir uns in sie vertiefen, um so anziehender wird das Bild des Künstlers."

Alle zuverlässigen Quellen aus Brouwers Zeit, und das sind außer Sandrarts leider allzukurzer Erwähnung nur die vlämischen, bezeichnen diesen als ihren Landsmann, als „natione Flandes". So steht unter Bolswerts Stich nach A. van Dycks Porträt des Künstlers, das dieser während seines Aufenthalts in Antwerpen 1634/35 malte; so berichtet C. de Bie in seinem „Lof der Schilderkonst" und ausführlicher noch Izaak Bullart aus Brüssel in seiner „Académie des Sciences et des Arts". Dieser gibt Oudenaarde als seinen Geburtsort an und sagt weiter: „il mourut à Anvers agé de trente-deux ans seulement, consommé de débauches, et si pauvre qu'il fallut mandier l'assistance des personnes charitables pour fournir aux frais de son enterrement. Il fût inhumé dans l'ambulance des P. P. Carmes d'Anvers; d'où il a esté depuis transporté dans leur Église; non pour ses vertus, mais à cause de la grande réputation qu'il a remportée par son pinceau."

Diese Angaben, die zum Teil durch Urkunden bestätigt werden, gewinnen noch dadurch an Sicherheit, daß auch eine weitere Mitteilung Bullarts durch ausführliche Urkunden erhärtet wird, seine Angabe nämlich, daß er, Brouwer, längere Zeit in Holland gelebt habe, ehe er nach Antwerpen kam, daß er aber dort, weil er auf dem Kastell „vétu à la Hollandoise" spazieren gegangen sei, verhaftet und gefangen gesetzt, jedoch als unschuldig bald darauf wieder freigelassen worden sei. Aus Urkunden im Archiv von Oudenaarde, die leider während der französischen Revolution verloren gegangen zu sein

scheinen, ging hervor, daß der Vater von Adriaen Brouwer, der Patronen für Wandteppiche fertigte, mittellos verstarb, und daß damals der sechzehnjährige Sohn Adriaen das Elternhaus schon verlassen hatte, ohne daß sein Aufenthalt bekannt war. Offenbar hatte dieser sich heimlich nach Holland begeben; de Bie wie Bullart wissen davon und erzählen dabei von einem Abenteuer, das er auf dem Meere gehabt habe und durch das er schließlich nach Amsterdam verschlagen sei. Die Geschichte, die de Bie damit verknüpft, scheint einen Anhalt zu geben, weshalb Brouwer das Vaterhaus verließ. Völlig ausgeplündert — so erzählt er — sei Brouwer nach Amsterdam gekommen, habe sich dort aus grober Sackleinwand ein Kostüm zurechtgemacht und dies mit prächtigen Blumen bemalt, so daß alle Welt ihn darüber beneidet habe, bis er eines Abends im Theater auf die Bühne sprang und mit einem nassen Tuch die Blumen abwusch. Als er dann in seinem rohen Leinenanzug dastand, habe er den Amsterdamer Modenarren eine Predigt über die Eitelkeit der Welt und die Torheit alles menschlichen Tuns und Trachtens gehalten. Die Anfertigung von Schablonen für Blumenmuster war aber gerade der Beruf von Adriaens Vater in Oudenaarde; dieser hatte den talentvollen Sohn gewiß zeitig zur Beihilfe in seinem Handwerk herangezogen. War der Sohn ihm durchgebrannt, weil er sich für etwas Besseres bestimmt hielt? Oder hatte er nur das Metier des Vaters draußen auf eigene Faust ausüben wollen? Jenes Histörchen der Biographen sieht ganz darnach aus, als ob es aus jener ersten jugendlichen Beschäftigung Brouwers sich verdichtet hätte.

Den jungen Künstler — damals vielleicht nur Handwerker — verlieren wir in Flandern aus den Augen, als er höchstens 16 Jahre alt war, also um 1620/21. Ob er damals in seiner Abenteurerlust, die ihm wohl angeboren war, zunächst Werbern in die Hände gefallen ist und eine Zeitlang als Söldner den Kampf gegen Spanien mitgemacht hat, ob er in Amsterdam mit einer Schauspielertruppe zusammentraf und auch hier seine vielseitigen Talente versuchte, worauf gewisse Geschichtchen und seine durch Urkunden bezeugte Verbindung mit dem Künstler und Theaterwirt Barent van Someren hindeuten, kann vorläufig nur als Hypothese ausgesprochen werden.

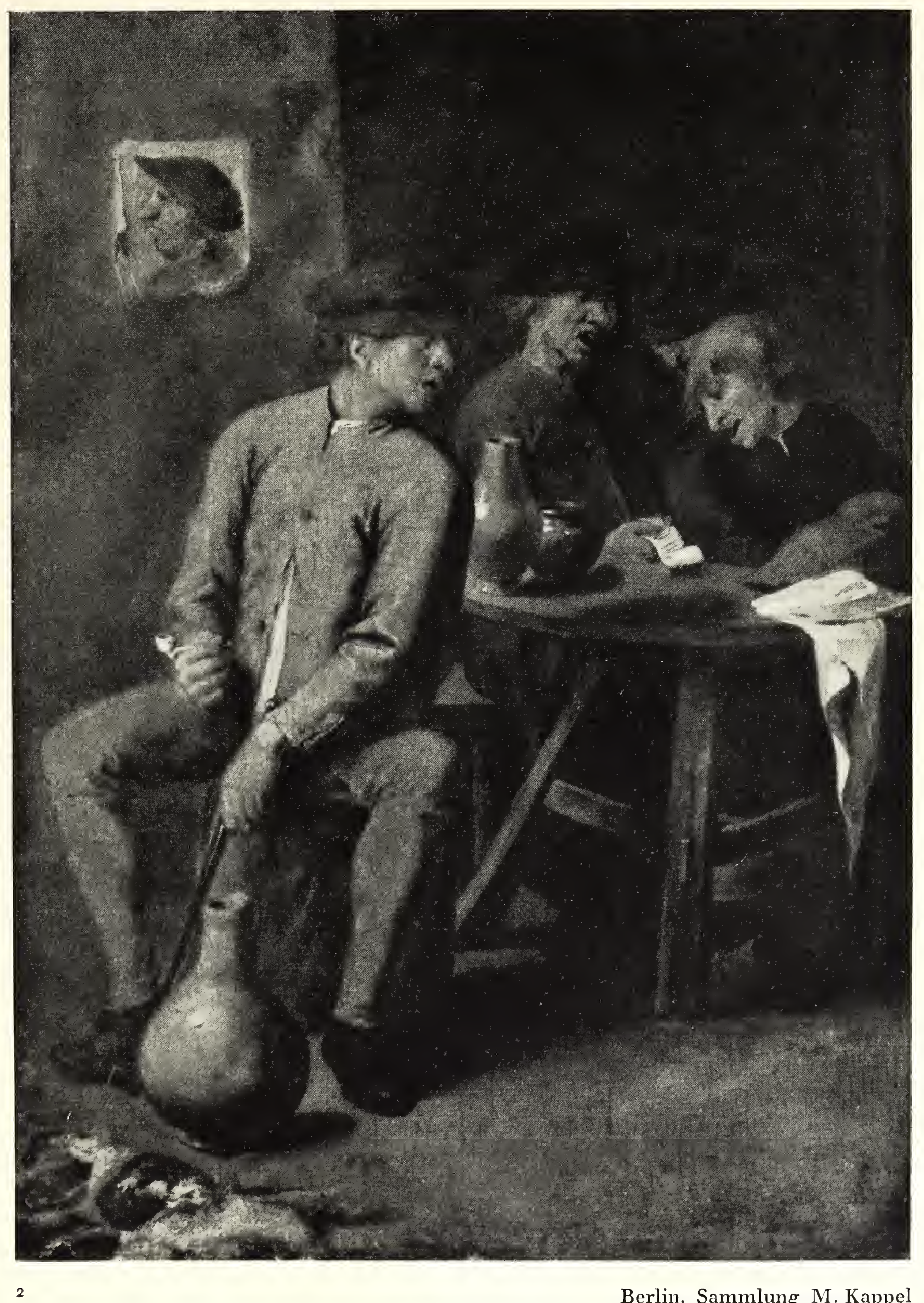
Auf festen Füßen stehen wir für die Biographie Brouwers erst mehrere Jahre später; der Künstler bezeugt vor einem Notar in Amsterdam am 23. Juli 1626, daß er im März 1625 bestimmte Bilder in Amsterdam angesehen habe. Er war also damals schon selbständiger Maler. In der vom 10. März 1627 datierten Widmung eines Gedichtes auf die Schlacht von Pavia nennt ihn der Verfasser

Pieter Nootmans von Amsterdam den „Constrijken en wijtberoemden Jongman Adriaen Brouwer, Schilder van Haarlem". Damals war dieser 21 oder höchstens 22 Jahre alt, also in einem Alter, in dem von einem Rubens oder Rembrandt kaum die Rede ist; aber daß frühreife Genies unter den Malern auch in jener Zeit schon als kaum dem Knabenalter entwachsene Jünglinge zur Geltung kommen konnten, beweist unter andern das Beispiel des Anton van Dyck, dessen Ausstellung seiner Apostelbilder „ganz Antwerpen" in sein Atelier lockte, als er 14 Jahre zählte. Daß aber der junge Brouwer, der wahrlich nicht weniger genial beanlagt war als van Dyck, bei seinem abenteuerlichen Jugendleben sehr früh selbständig geworden und zum Manne herangereift war, ist sehr begreiflich. Schon 1626 war er Mitglied der Literaturgesellschaft von Haarlem; er wurde in die Retorijkerkamer „In Liefde boven al" als „Beminnaer" (Liebhaber) aufgenommen und versuchte sich damals selbst im Reimen, wie ein kurzes Gedicht zum Preise jenes Gesangs seines Freundes Nootmans beweist.
Wir sehen also, wie der junge Brouwer in Haarlem in der guten bürgerlichen Gesellschaft lebt und angesehen ist. Nur aus den Sitten jener Zeit des dreißigjährigen Kriegs erscheint es verständlich, wenn dieser „weitberühmte" Künstler und Dichter noch wenige Jahre früher von Mutter Hals angestellt wird, um ihr jüngstes Töchterchen Adriaentje eine Zeitlang zu warten, und sich dann sehr derb dabei aufführt. Als die Kleine, mit der der junge Brouwer toll umherspringt, ihren Gefühlen keinen Zwang antut, legt sie der junge Bursche entrüstet auf den Boden und vergilt Gleiches mit Gleichem! So wenigstens erzählt Houbraken, der diese Schnurre durch seinen Freund Michael Carré von der davon betroffenen Tochter des Frans Hals, wie von ihrem Gatten, dem Maler Pieter Roestraeten, oft gehört haben will. Adriaentje ist erst im Sommer 1623 geboren, als Brouwer bereits 17 oder 18 Jahre alt war. Houbraken gibt jedoch das Jahr (1695) und den Ort, wo das alte Ehepaar Roestraeten mit Michael Carré zusammentraf, so genau an, daß er sich die Geschichte unmöglich aus den Fingern gesogen haben kann; sie muß selbst in der Familie Hals als starkes Stückchen weiter erzählt und dem Kinde vom alten Frans Hals, der vollständig mittellos verstarb, als sein Hauptvermächtnis hinterlassen worden sein. Sollte nicht auch in Brouwer beim Malen von Bildern, wie unsere „Schule" oder „Unangenehme Vaterpflichten" in der Dresdener Galerie, die Erinnerung an diesen seinen derben Scherz wachgerufen worden sein, den die Dame Roestraeten-Hals noch mit 73 Jahren ihren Gästen gern zum besten gab? Auf diese

derbe Schnurre allein hin würden wir freilich die Lehrzeit des jungen Brouwer in Haarlem und bei Frans Hals nicht als sicher annehmen dürfen, würden sich nicht — wie wir später sehen werden — auch aus seinen frühesten Werken triftige Beweise dafür ergeben.

Vom Jahr 1628 bis ins Jahr 1631, bis Brouwer in Antwerpen auftaucht und sich dort im Winter 1631/32 als Meister in die Lukasgilde (mit dem vollen Eintrittsgeld von 25 fl. als Fremder) aufnehmen läßt, erfahren wir nichts über den Künstler. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er diese Jahre gleichfalls in Holland und zwar in Haarlem verlebt und galt daher schon seinen Zeitgenossen vielfach als Haarlemer. Wird er doch durch Nootmans „Schilder van Haarlem" genannt und von einem Antwerpener Bekannten, Mattys van den Bergh, dem Sohn von Rubens' Hausverwalter, auf einer Zeichnung nach Brouwers „Bauerntanz auf der Straße" (wahrscheinlich dem Bilde, das Rubens besaß) als „Adrian Brouwer Harlemensis" bezeichnet. Kein Wunder, daß schon Houbraken und seine Gewährsmänner ihn für einen geborenen Haarlemer hielten.

In Antwerpen sehen wir Brouwer gleich anfangs in Beziehung zu Rubens. Der „Signor Adriaen Brouwer, constschilder resideerende binnen dese stadt Antwerpen" bestätigt am 4. März 1632 notariell an Eidesstatt, daß er den „Bauerntanz", dessen Original seit etwa einem Jahre in Rubens' Besitz sei, nur einmal gemalt habe; zugleich ein Beweis dafür, daß der Künstler erst kurz vorher in Antwerpen angekommen war, sonst hätte Rubens wohl schon früher sich Auskunft bei ihm erholt. Auch andere Sammler lassen sich in ähnlicher Weise vom Künstler bestätigen, daß Bilder, die sie unter Brouwers Namen besitzen, frühe Werke von ihm seien, ein Beweis, welchen Ruf der junge Künstler damals schon in Antwerpen genoß und daß er dort erst seit kurzer Zeit angekommen sein konnte. Aber gleich die nächsten Urkunden bezeugen, daß er trotz dieser Achtung seiner Kunst keineswegs ein sehr musterhaftes Leben führte. Ein Gläubiger — einer von vielen — läßt von der gesamten Habe des Künstlers im Sommer 1632 ein genaues Verzeichnis aufnehmen, das uns zeigt, wie ärmlich es bei diesem „Signor" aussah! Von Möbeln nur „ein kleiner Spiegel", von Anzügen 1 Paar Hosen, 2 schwarze Röcke (davon der eine mit silberner Einfassung), 1 schwarzer Tuchmantel, 3 schwarze Mützen, 2 Hüte und 2 Paar Ärmel — also genug, um seine stattliche Figur vorteilhaft erscheinen zu lassen und um — seine dürftige Wäsche zu verdecken: 5 Manschetten, 1 Kragen und nur 1 Hemd! An Malutensilien nur das Allernotwendigste, aber doch „ein hölzerner



2 Berlin. Sammlung M. Kappel

Mannekin nebst Untersatz". An Kunstwerken ein paar unbedeutende Bilder, schon von Antwerpener Malern, und 12 Kupferstiche; endlich 8 Bücher, damals noch ein seltener Besitz bei Künstlern. Außerdem eine Karte der Belagerung von Breda, wahrscheinlich die aus 6 verschiedenen Blättern zusammengesetzte Radierung von Jacques Callot.
Da gleich die nächste Urkunde, die über Brouwer bekannt geworden ist, ihn am 23. Februar 1633 als Staatsgefangenen auf dem Kastell kennen lehrt, so hat man mit Wahrscheinlichkeit angenommen, daß der Künstler sein Interesse für Holland in demonstrativer Weise zu erkennen gegeben habe oder vielleicht gar auf holländischer Seite 1625 den Kampf um Breda mitgemacht habe. Letzteres wird dadurch ausgeschlossen, daß Brouwer 1625 in Amsterdam nachgewiesen ist, also nicht in der belagerten Stadt mit eingeschlossen sein konnte; dagegen ist es sehr wohl möglich, daß der Künstler seine Sympathie für den Freiheitskampf in Antwerpen durch Abzeichen und Reden zu erkennen gegeben hat und deswegen verhaftet wurde. Diese Haft war keineswegs kurz, wie Bullart annimmt; eine notarielle Urkunde vom 23. September 1633, die wieder auf dem Kastell aufgenommen wurde, beweist, daß Brouwer dort mindestens 7 Monate in Haft war. Freilich war diese offenbar nicht sehr streng; denn wie die erste Urkunde die Anerkennung einer Schuld in Höhe von 1600 Gulden an den Kaufmann van den Bosch betraf, für die der Künstler monatliche Abzahlung versprach, so ist die zweite Urkunde eine Erneuerung dieses Schuldbriefes. Da Brouwer inzwischen fast nichts darauf abgezahlt hatte, erreichte er die Bewilligung eines neuen Kredits von 500 Gulden seitens desselben Kunstfreundes van den Bosch, wodurch die im Kastell gemachten Schulden des Künstlers für „mondkosten" bezahlt wurden. Also für Essen und Trinken hatte der wegen Hochverrat Verdächtige eine Schuld von 500 Gulden in 7 Monaten auflaufen lassen können! Um eine solche, für die damalige Zeit kolossale Summe zu verkneipen, wozu noch die mit Bildern oder bar gezahlte Zeche kommen würde — oder zahlte Brouwer aus Prinzip seine Zeche nie bar? —, konnte der Künstler nicht bei Wasser und Brot eingekerkert gewesen sein; er mußte vielmehr eine recht große Bewegungsfreiheit gehabt haben, konnte auch nicht allein soviel Stoff vertrunken haben, sondern mußte gute Freunde gefunden haben, die ihm dabei halfen. Gelegenheit dazu gab es aber auf dem Kastell besonders gute, denn nur hier wurden Wein und Bier steuerfrei verzapft. Die Gäste der Kneipe mit ihren echten spanischen Weinen waren nicht nur die spanischen Söldner, sondern zugleich die Inhaber und



5 Früher Brüssel. Galerie Arenberg

Angehörigen der Bäckerei, der Mühle und der Weinstube und andere Bewohner der Festung, die sämtlich gute Vlamen waren. Unter ihnen waren auch verschiedene Künstler und Kunstfreunde: der Landschaftsmaler Hans Tilens, Bruder des Bäckers, die Bildschnitzer Grison, Söhne des Besitzers der Weinstube, und der Bäckergeselle Joos van Craesbeeck, den Brouwer hier zum Freunde und Schüler gewann, samt — seiner jungen Frau, wie die Volksüberlieferung wissen will. In dieser Gesellschaft, zu der auch ein Anwalt gehörte, der ihm die Gläubiger vom Halse zu halten verstand, hat sich der junge Künstler offenbar sehr wohl gefühlt; selbst als die spanische Behörde ihn als harmlosen politischen Gefangenen kennen gelernt hatte, bemühte er sich anscheinend gar nicht besonders, um seine Freilassung zu erlangen.
Ein halbes Jahr später hatte sich das Bild wesentlich verändert. Im April 1634 finden wir Brouwer in Wohnung und Kost bei dem jungen Ehepaar Paulus du Pont. Bei diesem tüchtigen Stecher wohnt er mehrere Jahre, vielleicht bis zu seinem Tode; mit ihm und dessen Freund Pieter de Jode, einem anderen Rubens-Stecher, ist er in den folgenden Jahren Mitglied der Retorijkerskamer; mit ihnen macht er die Feste der Lukasgilde mit. Er ging also keineswegs ganz auf oder gar unter in dem wüsten Kneipleben, das er nach wie vor in seinen Bildern schildert. Schauspiel und Dichtkunst machten ihm Freude, und er beteiligte sich daran, wie er es ein Jahrzehnt früher schon in Amsterdam und Haarlem getan hatte. Daß er bei dem angesehenen, von Rubens mit Vorliebe beschäftigten Kupferstecher Pontius wohnte, läßt es nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß Rubens ihn dort untergebracht hatte, nachdem vielleicht der Versuch, ihn unmittelbar an sich heranzuziehen, mißglückt war. Jedesfalls muß er ihm nahe gestanden und ihn in seiner Tätigkeit aufmerksam verfolgt haben; gelang es ihm doch, in wenigen Jahren nicht weniger als 17 seiner Gemälde zu erwerben, um deren Besitz die reichsten Kunstliebhaber Antwerpens sich meist vergeblich bemühten und um deretwillen sie immer von neuem dem leichtlebigen Künstler ansehnliche Vorschüsse machten. Brouwers Witz und gutmütiger Humor, seine Schlagfertigkeit und sein Erzählertalent, seine stattliche Erscheinung und schönen Züge machten ihn zum beliebtesten Gesellschafter, seine joviale Liebenswürdigkeit und Freigebigkeit zum Freunde von jedermann, wenn er auch andererseits dafür ebenso totsicher auf den Geldbeutel seiner Bekannten rechnete.
Daß Brouwer bei seinem langen Aufenthalt in Holland für die Landsleute aus dem Norden eine besondere Vorliebe bewahrte, beweisen die



4 München. Pinakothek

engen Beziehungen, die er mit einem Jan Davidsz de Heem, der im Winter 1635/36 aus Utrecht, und einem Jan Lievens, der kurz vorher von Leiden über London nach Antwerpen gekommen war, sofort anknüpfte und bis zu seinem Tode aufrecht erhielt. Anton van Dyck sucht ihn auf, malt ihn und tauscht mit ihm Kunstwerke; selbst der Jesuitenpater Daniel Seghers malt mit ihm zusammen ein Gemälde. Aber ein braves Glied der guten Gesellschaft wurde der Künstler dabei doch nicht; die Zigeunernatur war ihm angeboren, von dem Bohêmeleben konnte er sich nicht losreißen; Zechen und Schuldenmachen waren ihm zur anderen Natur geworden. Diesen Schwächen verdanken wir auch in den letzten Jahren noch die eine oder andere Urkunde, bis eine kurze Notiz im Totenbuch der Karmeliterkirche berichtet, daß auch diese unverwüstliche Natur einem jähen Ende nicht entrinnen konnte: am 1. Februar 1638 erhielt der Maler Adriaen Brouwer auf dem Kirchhof der Karmeliter ein Grab für — 18 Stüber. Bullart, den wir am besten über ihn unterrichtet finden, sagt, daß er den frühen Tod seinem ausgelassenen Leben verdankte, und Houbraken erzählt, daß ihn die Pest hingerafft habe. Bei der Plötzlichkeit seines Todes und dem sofortigen formlosesten Begräbnis erscheint letztere Angabe als sehr wahrscheinlich, um so mehr, als damals in Antwerpen die Pest wütete. Brouwers Zeitgenossen charakterisieren ihn in gleicher Weise. Bullart schließt seinen Bericht mit den Worten: „Comme il avoit l'esprit facetieux et porté à la débauche il en fit paroistre les traits dans ses mœurs aussi bien que dans ses ouvrages. Brouwer estoit extrèmement addonné au tabac et à l'Eau de vie. Comme il n'aimait que le libertinage, et la boisson, il se negligeait jusqu'au point que d'estre le plus souvent couvert d'un mechant habit, qui le rendoit meprisable a ceux qui ne savaient pas combien il excelloit en l'Art, et qui ne penetroient pas plus avant que l'extérieur. — Il travaillait rarement ailleurs que dans le Cabaret."
De Bie's Verse lauten:

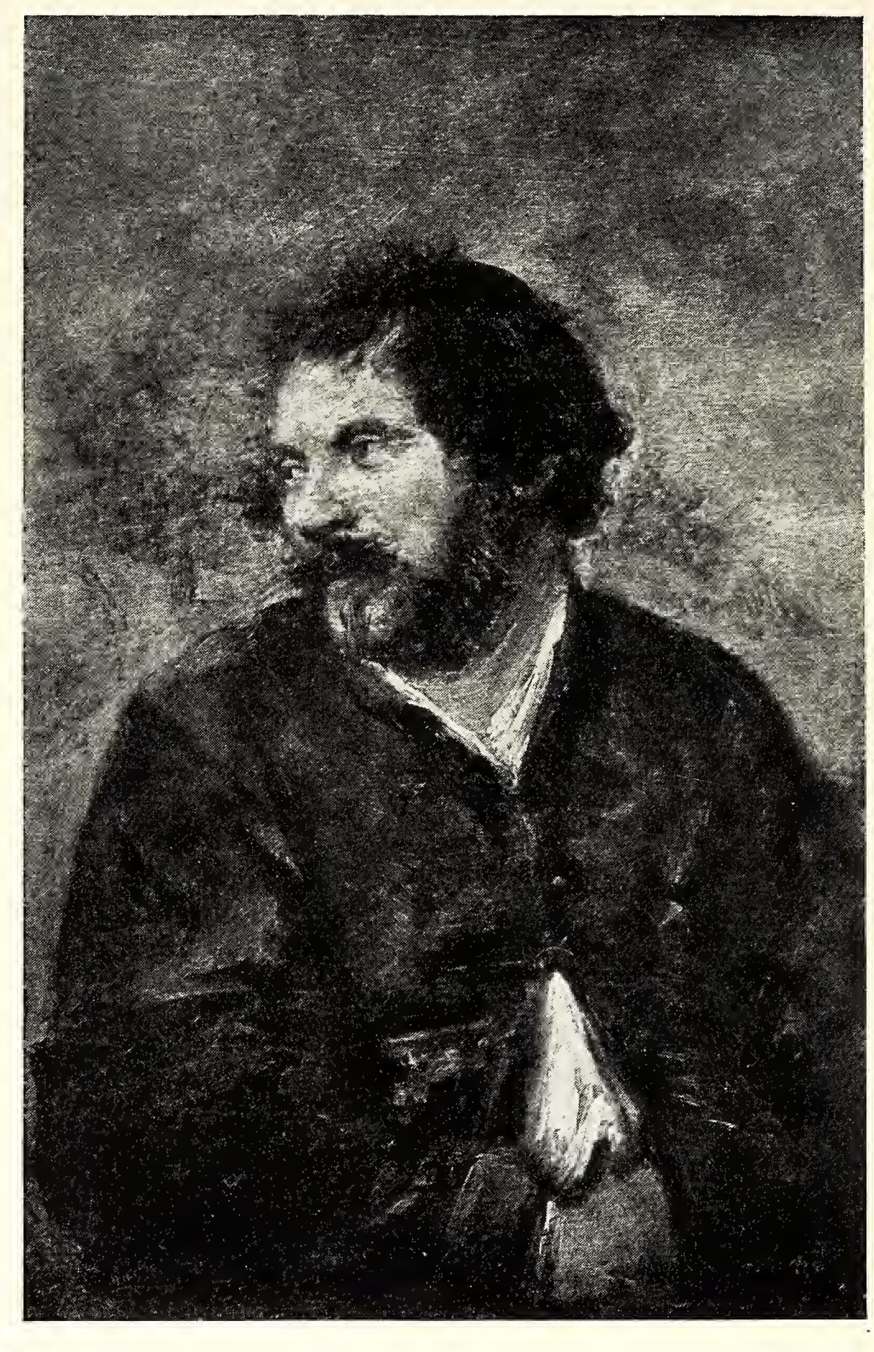
„Hij heeft altijdt veracht al's wereldts ijdel goet.
Was traegh in't Schilderen, en milt in het verteren
Met't pijpken in den mont in slechte pis-taveren,
Daer leefden sijne jeught, schoon hij was sonder gelt
Ghelijk hij meersten deel was al den dag ghestelt.
— En so hij was in't werck, so droegh hij hem in't leven."

Das kleine Porträt vor landschaftlichem Grund im Haag (Abb. 6), von dem es mehrere alte Kopien gibt, und das man jetzt allgemein als Brouwers Selbstporträt ansieht, entspricht diesen Worten seiner Zeitgenossen. Da es nach



5

Karlsruhe. Galerie (Alte Kopie)



6 Haag. Kgl. Gemäldegalerie

der Behandlung seiner letzten Zeit angehören muß, stimmt es auch zu dem Alter von etwa 32 Jahren, das er erreichte; es entspricht gleichfalls der Ehrlichkeit seiner Auffassung. Wir könnten uns denken, daß dieser „Diogenes Cynicus", wie ihn Sandrart nennt, der ihn wohl schon in Holland kennen gelernt hatte, und der kurz nach Brouwers Tode längere Zeit in Antwerpen lebte, gerade aus Ärger über das idealisierte, fast dandyhafte Porträt, das A. van Dyck[1]) vier Jahre früher von ihm anfertigte, seinen Freunden zeigen

[1]) Das dem A. van Dyck in einer Wiener Privatsammlung zugeschriebene Porträt unter Brouwers Namen kann ich weder als sein Porträt noch als Werk von der Hand des van Dyck anerkennen.

wollte: Nicht wie der Hofmaler in London mich gemalt hat, sondern so wie hier sehe ich in Wirklichkeit aus! In allen Berichten seiner alten Biographen klingt aber neben der ausführlichen Schilderung seines tollen Lebens und seiner lustigen Streiche, an denen sie selbst und ihr Publikum das meiste Gefallen hatten, doch das Geständnis durch, daß der Künstler „fast bei jedermann sich beliebt gemacht“ habe, daß er von der Torheit der Welt und allen menschlichen Treibens durchdrungen gewesen sei, gegen Geld und Gut die tiefste Verachtung, vor der Kunst aber die größte Hochachtung gehabt habe, kurz, daß er auf seine Weise ein echter Philosoph gewesen sei. Wir werden sehen, wie die Gemälde des Künstlers dies bestätigen, wie sie uns auch den innersten Kern des Menschen besser kennen lehren als alle Berichte seiner Biographen, wie sie uns in der kurzen Spanne seiner Tätigkeit, die kaum fünfzehn Jahre umfaßte, von dem „Philosophen“ und hervorragenden Kulturschilderer seiner Zeit und seines Volks das reichste, lebendigste Bild geben. Seine Werke lehren uns aber noch eines: daß die Angabe aller alten Biographen, der Künstler sei „träg im Malen“ gewesen und habe „fast nur in der Kneipe“ gemalt, unmöglich richtig sein kann. Können wir doch von dem Künstler, der schon mit 32 Jahren starb, jetzt bereits etwa 150 Gemälde nachweisen, darunter manche mit zahlreichen Figuren und sorgfältiger Durchführung. Zudem müssen wir nach den Inventaren und Urkunden des XVII. Jahrhunderts annehmen, daß uns nicht die Hälfte seiner Werke mehr erhalten oder bisher wieder bekannt geworden ist. Daß der junge Künstler bei seinem, freilich nur zu sicher bezeugten, unsteten und ausgelassenen Leben die Zeit zu finden wußte, um so Vieles und so Ausgezeichnetes zu schaffen, ist ein weiterer Beweis seiner außerordentlichen Genialität.

BROUWER IN DER SCHULE BEI FRANS HALS UND SEINE ERSTE TÄTIGKEIT IN HAARLEM.

Der Streit ist entschieden, ob Adriaen Brouwer von Geburt ein Vlame oder Holländer war; wir wissen jetzt, daß er Vlame war, aus Oudenaarde gebürtig, daß er aber als junger Künstler längere Jahre in Holland, namentlich in Haarlem tätig war, bis er im Winter 1631 wieder nach Flandern übersiedelte und hier bis zu seinem Tode seine Haupttätigkeit entfaltete. Aber wo hat er seine Schule als Künstler durchgemacht? War er, als er 16 Jahre alt das Vaterhaus bereits verlassen hatte, als Maler schon daheim vorgebildet — wie Dr. Schmidt-Degener annimmt —, oder hat er seine künstlerische Ausbildung erst in Holland erhalten? Geschah das — wie Houbraken ausführlich erzählt, und wie ich selbst es mit Dr. Hofstede de Groot stets vertreten habe — in Haarlem, in der Werkstatt des Frans Hals, oder hat der Künstler diese erst in späterer Zeit besucht, wenn nicht gar die Lehrzeit bei Frans Hals überhaupt eine Fabel ist? Waren wir dafür bisher auf indirekte Schlüsse aus den bereits vorgeschritteneren Gemälden des Künstlers angewiesen, so geben uns jetzt neu aufgefundene Werke seiner frühesten Zeit bestimmte Antwort auf diese Fragen.
Durch den alten Archivar von Oudenaarde wissen wir, daß Brouwers Vater Patronen zur Bemalung billiger Leinwandtapeten anfertigte. Schon nach gutem alten Handwerksbrauch ist es sehr wahrscheinlich, daß der Vater den begabten Jungen zu seinem Handwerk heranzog. Dafür spricht auch die Erzählung Houbrakens, daß der Junge für seine Mutter, die als Witwe das Geschäft des Mannes fortsetzte (nach Houbrakens irriger Annahme in Haarlem), Vögel und Dekorationen mit Tinte auf Leinwand zeichnete und dann bunt überstickte, so daß sie für Mützen und Brustlätze der Bäuerinnen verwendet werden konnten. Auch die Geschichte, die de Bie von dem Kostüm, das sich der junge, auf dem Meere ausgeraubte Brouwer in Amsterdam aus grober Leinwand anfertigte und mit bunten Blumen so geschickt bemalte, daß die jungen Damen in Amsterdam überall in den Läden nach dem neumodigen kostbaren Stoff suchten, spricht dafür, daß der Knabe Adriaen von seinen Eltern in dem biedern Handwerk der Patronenmalerei angelernt wurde. Daß der unruhige Junge in dem Wunsch, sich selbständig zu machen und



7 Privatbesitz

weil er wohl schon höhere Anlagen in sich spürte, darüber das Vaterhaus heimlich verließ und auf Umwegen nach Holland kam, dürfen wir daher aus jenen Jugendgeschichten, die seine alten Biographen erzählen, mit Wahrscheinlichkeit herauslesen. Er kam also nur handwerksmäßig im Zeichnen und Schablonieren vorgebildet nach Holland.

Daß er hier wirklich alsbald in Haarlem zu Frans Hals in die Schule kam — es wird das, da schon vor seinem sechzehnten Jahre in seinem Elternhaus sein Aufenthalt nicht mehr bekannt war, etwa im Jahre 1621, wenn nicht schon 1620 gewesen sein —, dafür gibt das früheste mir bisher bekannte Gemälde Brouwers den überzeugenden Beweis: „Der Leiermann in der Dorfstraße" (Abb. 7). Das echte, mit dem Monogramm bezeichnete Bild kam 1884 mit einer Sammlung Festetics bei Roos in Amsterdam zur Versteigerung; der jetzige Besitzer ist nicht bekannt, wir können aber die Abbildung nach der damals gemachten Aufnahme bringen. In einer ungepflasterten Straße mit ärmlichen Steinhäusern steht vorn links an dem Hause eines Schusters —

wie das Schild mit einem darauf gemalten Schuh anzeigt — der Leiermann mit ungepflegtem Bart, Schlapphut und kurzem Radmantel, die kleine Orgel an seiner Seite drehend und grinsend sein Liedchen dazu singend. Kinder und Bauern umstehen ihn oder schauen belustigt aus dem Hause heraus. Vorn zwei Kinder mit einem Hund, der Junge in zerfetztem Mantel mit einem Rommelpot im Arme; dahinter ein Glasverkäufer, seine Ware ausschreiend, und weiter zurück an den Häusern und in der Straße Gruppen von Bauern. Der Leiermann ist ein guter Bekannter für jeden Kenner der holländischen Kunst; er ist die populäre Haarlemer Straßenfigur, die Frans Hals in seinem „Rommelpotspieler“ verewigt hat. Der gleiche, halbidiotische Bursche in mittlerem Alter, mit ungepflegtem Bart, um die Brust einen doppelten Kranz von Würsten und ausgeblasenen Eiern, wie ihn ganz ähnlich eine andere von Hals überlieferte Haarlemer Volksfigur, der derbe Geselle in der „Lustigen Gesellschaft“ des Metropolitan-Museums in New York, um die Brust trägt, kehrt auch bei Dirk Hals und andern Schülern gelegentlich wieder. Motiv und Typen zeigen also Brouwer im engsten Kreise der Halsschen Werkstatt. Die Umstellung aus den monumentalen großen Einzelgestalten und Gruppen des alten Hals in kleine Genrebilder hat der junge Maler gemein mit verschiedenen Söhnen des Meisters, die ähnliche Motive malen, wenn sie nicht bloß, wie so häufig, die Genrefiguren des Vaters kopieren. Auch in der derben, sorglosen Malerei in trübem Ton mit nur schwach angedeuteten Lokalfarben ist der junge Brouwer den Jan, Reynier, Klaes und anderen Söhnen von Frans Hals kaum überlegen, dem Bruder Dirk Hals, der ausnahmsweise ähnliche Motive malte, noch nicht einmal gewachsen, wenn er sich auch schon klarer in der Anordnung, geschickter in der Vertiefung des Raumes zeigt. Eins ist ihm aber durchaus eigentümlich: die Steigerung seiner typischen Gestalten zur Karikatur. Seine Bauern sind grobknochige, ungelenke Kerle und Weiber, seine Kinder formlose Gnomen von wenigen Kopflängen, und der Ausdruck ist regelmäßig zur Grimasse übertrieben.
Der spätere große Meister der Charakteristik beginnt mit der Karikatur; er setzt sie sich zur Aufgabe und findet gerade dadurch beim Publikum den größten Beifall. Für feinere, für echte Charakterzeichnung fehlte der Zeit noch das Verständnis; die Typen mußten derb gezeichnet, die Farben mußten kräftig aufgetragen werden, um verstanden zu werden, um zu gefallen; in der Literatur und im Schauspiel gerade so wie in der bildenden Kunst. Das Motiv der von allerlei Volk belebten Dorfstraße war ja ein altes, von der vlämischen Kunst unter Pieter Bruegels Vorgang überliefertes; in Holland



8 Haarlem. Sammlung Eduard Vis

kannte es der junge Brouwer aus den Bildern eines C. Droogsloot, David Vinckboons, selbst schon eines Karel van Mander. Denn vom alten Pieter

Bruegel, den man regelmäßig als sein Vorbild nennt, hat er schwerlich je ein Bild gesehen. Wissen wir doch aus einem Briefe von Pieters Sohne Jan an den Kardinal Carlo Borromeo, daß zu seiner Zeit nur noch ein Gemälde seines Vaters in den Niederlanden sich befand, das er dem Kardinal nach seinem Tode zusagte. Neu war die Übertreibung der Typen, wie sie bisher immer wiederholt wurden, ins Karikierte, das Bestreben, das Komische in ihnen herauszufinden und in Situation, Bildung und Ausdruck wiederzugeben. Neben wenig bekannten Malern, Zeichnern und Stechern: einem C. Monincx und seinen Brüdern, einem H. Potuijl, G. de Heer und anderen, ist es vor allen Adriaen van de Venne, der in seinen zahlreichen „grouwtjes" derbe Szenen aus dem holländischen Volksleben, wie sie sich dem Beschauer namentlich auf der Straße darboten, in skizzenhafter, meist farbloser Weise in Karikaturen wiederzugeben verstand und den Geschmack des Publikums darin am besten traf. Auf gleichem Wege sehen wir fast gleichzeitig — vor 1620 sind auch solche Bilder und Illustrationen des Adriaen van de Venne kaum entstanden — den jungen Adriaen Brouwer hier in ähnlicher, derb karikierender Weise prägnante Typen und Szenen des holländischen Volkslebens, wie es sich vor ihm in den Straßen von Haarlem und in den benachbarten Dörfern abspielte, zur Darstellung bringen.

Der „Leiermann" ist keineswegs das einzige Jugendbild Brouwers in dieser Art. Im Motiv und in der Auffassung wie ein Gegenstück dazu erscheint die „alte Rommelpotspielerin", die sich jetzt im Berliner Kunsthandel befindet (Abb. 8). Hier spielt sich die Szene an der offenen Tür einer Kneipe ab, aus der Wirt und Wirtin herausschauen, während eine Schar von eng um sie gedrängten Kindern sich am surrenden Lärm des Rommelpots der Alten erfreut, deren Vorbild die „Hille Bobbe" oder eine ähnliche Volksfigur von Frans Hals war. Auch hier sind die Kinder noch gnomenhaft und ebenso wie die Alten noch arg karikiert, aber der Ausdruck ist doch schon mannigfaltiger und freundlicher; in der eng zusammengeschobenen Gruppe, vor allem in dem lichten mattgrauen Ton der Färbung, worin die hellen Lokalfarben nur schwach angedeutet sind, erinnert das Bild an jene „grouwtjes" van de Vennes, die für diese Bilder des jungen Brouwer gewiß nicht ohne Einfluß waren.

Mehrere Bilder von ähnlichem Motiv und aus der gleichen Zeit, die ich nicht selbst gesehen habe, beschreibt Dr. Hofstede de Groot. In seinem Katalog der Werke des Brouwer nennt er unter Nr. 71 einen andern „Rommelpot" im Museum zu Aix en Provence: „Kinder vor einer Hütte, von denen das eine



9 Berlin. Kaiser Friedrich Museum

den Rommelpot spielt, während ein anderes einen Trichter auf dem Kopf hat; drei Erwachsene sehen ihnen aus dem Hause zu. In den Kostümen der Kinder sind besonders stahlblaue und hellrosa Töne, die Brouwer in der frühen Zeit mit Vorliebe anwandte. Das Bild trägt vorn das Monogramm B, weshalb es im Museum irrtümlich als Bloot bezeichnet wird.“ In einer Anmerkung erwähnt Hofstede dann noch ein ähnliches Bild, von dem „in dem Katalog einer Pariser oder Brüsseler Auktion der achtziger Jahre die Abbildung mit fünf Kindern und einem Erwachsenen im Freien“ sich fand.



10 Paris. Sammlung Lemué

Ein tüchtiges, sehr charakteristisches Bild dieser Richtung ist z. Z. in der Kunsthandlung Goudstikker zu Amsterdam (Abb. 11): Acht Bauern und Bauersfrauen, vor einem Kamin rauchend und zechend zusammengedrängt. Kunstlos angeordnet, frei und leicht gemalt, die noch z. T. karikierten Typen schon von treffender Charakteristik und köstlichem Humor; die Farben zeigen die hellen gelblichen, rosafarbenen und grünlichen Töne dieser frühesten Zeit.

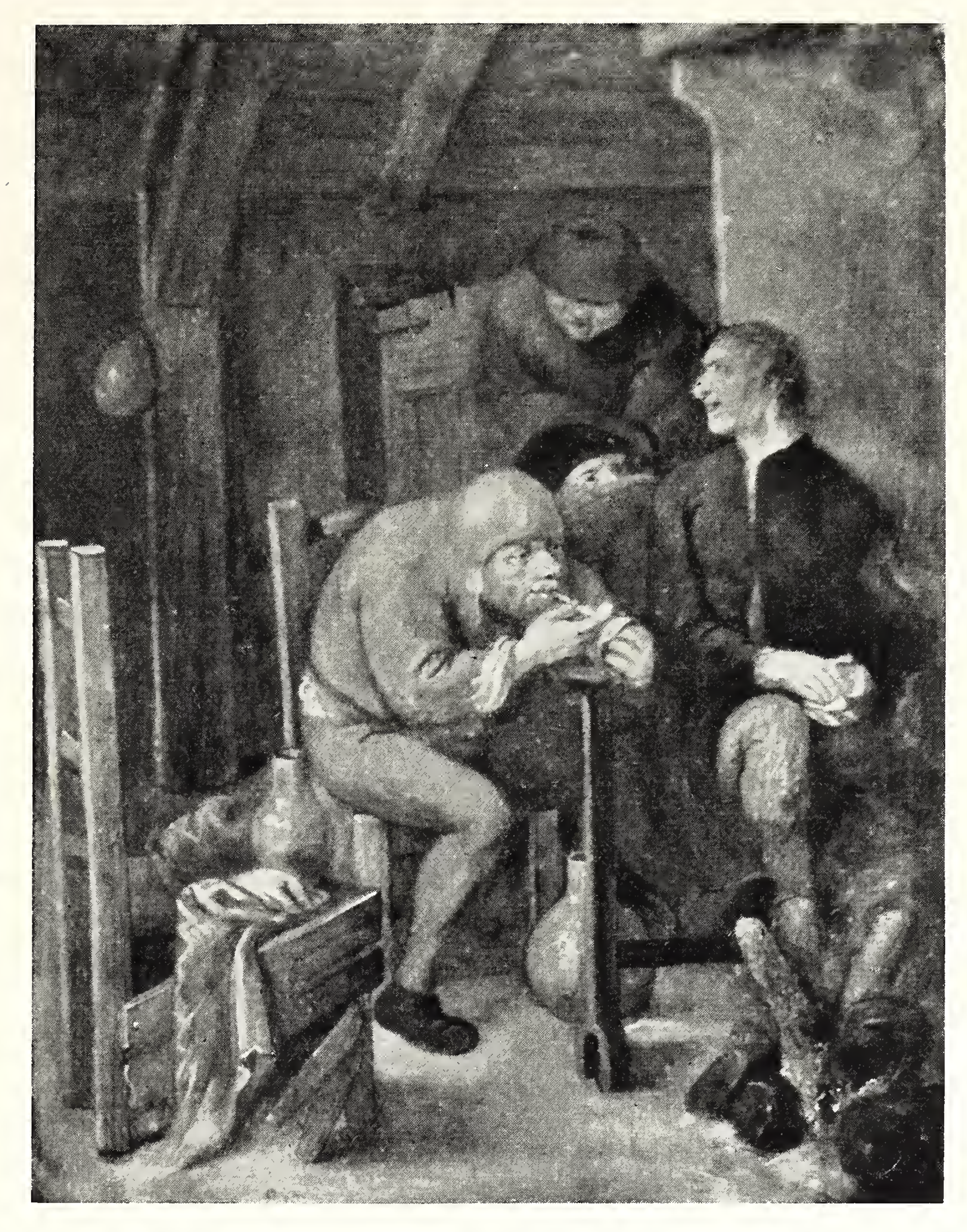


11 Amsterdam. Sammlung Goudstikker

Ein weiteres Bild, das den genannten Gemälden gegenüber wieder einen Fortschritt zeigt, die „Schule" im Berliner Museum (Abb. 9) war recht ein Motiv nach dem Geschmack des jungen Hals-Schülers und seines Publikums. Eine derbe Lehrerin in mittlerem Alter verhaut einen Jungen, der

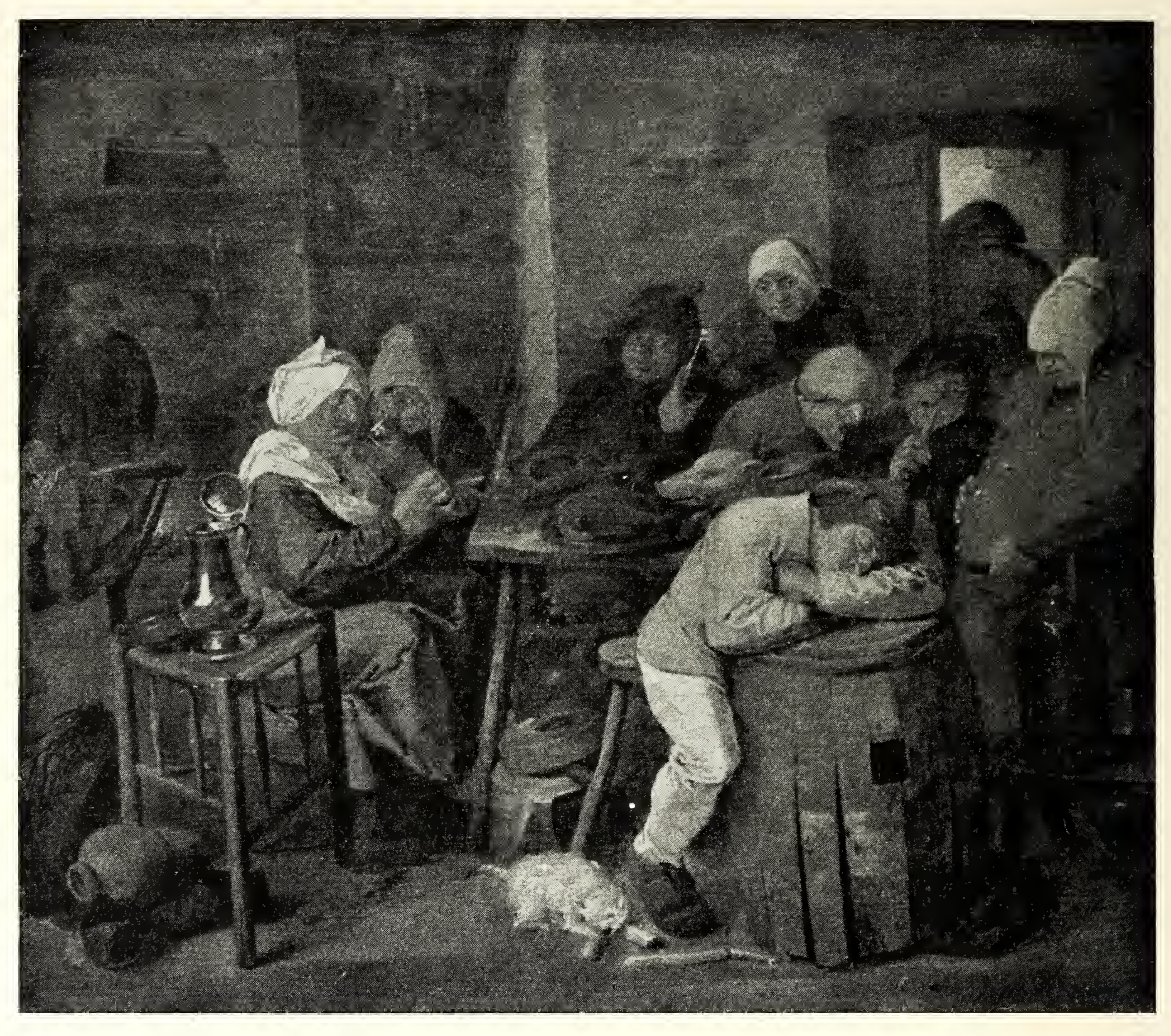
sich übel dabei aufführt; zur Seite, stehend und sitzend, Schüler und Schülerinnen, die eifrig ihr Diktat weiter vorlesen, dabei aber laut lachend der Exekution ihres Mitschülers zusehen. Auch hier dieselben karikierten Kinder, unförmige Gnomen mit Wasserköpfen auf kleinen Körpern mit den Zügen alter Leute, in Tracht und Ausdruck karikiert, Kopien der Eltern, wie sie der Künstler auffaßt, stärker sogar als in der oben genannten „Rommelpotspielerin". Aber während diese fast farblos gehalten ist, ist die „Schule" bereits ein kleines Meisterwerk in koloristischer Wirkung durch die reiche, jubelnde Farbenstimmung, den hellen, heiteren Ton. Die Zusammenstellung und Zusammenstimmung der Farben ist ganz charakteristisch für die frühe Zeit des Künstlers. Das Kostüm der Lehrerin hat die kräftigsten Farben: ein starkes bräunliches Rot in der Jacke und ein trübes Rosa im Rock. Diese Figur hat der Künstler vorn links an den Rand gestellt, so daß durch die tiefe kräftige Note dieser Farben das bunte Konzert der hellen blassen Farben in den Kostümen der Schüler, die den Hauptteil des Bildes einnehmen, nicht gestört wird, sondern nur einen starken Halt bekommt. Von den beiden Burschen vorn auf der Bank trägt der eine eine hellgelbe Hose und eine blaßblaue Jacke, sein Nachbar einen trüb weißlichgelben Rock mit etwas dunkleren Ärmeln. Ein bräunlichgelber Krug, der zwischen beiden am Boden steht, gibt einen kräftigen, trefflich abgestimmten Ton zwischen diesen ganz hellen Farben, mit denen der schmutzig bläulichgrüne Anzug und die blaßblauen Strümpfe des Jungen, der mehr zurück in der Mitte steht und sein Pensum laut vorliest, koloristisch fein zusammenwirken. In dem Haufen der übrigen Kinder, die sich weiter hinten eng zusammendrängen, hat der Künstler in einem schmutzigen, graubraunen Gesamtton die Farben des Vordergrundes ganz matt und trübe in kleinen Flecken wiederholt.

Auffassung wie Behandlung und Färbung dieser Bilder sind grundverschieden von der Art des Frans Hals in der gleichen Zeit, der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, ja von der Kunst des Meisters überhaupt. Aber bei aufmerksamer Betrachtung der Bilder eines Dirk Hals, der verschiedenen Söhne des alten Hals, eines Roestraeten, Adriaen van Ostade und anderer, die uns als seine Schüler bekannt und gesichert sind, finden wir die gleiche Erscheinung: sie sind fast alle wesentlich abweichend, ja meist grundverschieden von der Kunst ihres Meisters. Frans Hals war ein gottbegnadeter Lehrer, der seinen Schülern möglichste Freiheit ließ und sich bemühte, grade ihre Eigenart möglichst zur Entwicklung zu bringen. Aber die Hauptfiguren in diesen Bildern Brouwers, die populäre Haarlemer Straßenfiguren sind, wie sie Frans



12 Privatbesitz

Hals verewigt hat, lassen keinen Zweifel darüber, daß sie nur in Haarlem direkt unter dem Einfluß des Meisters entstanden sind, daß der junge Künstler sie malte, kurz nachdem oder noch während er in der Werkstatt des Frans Hals war. Die Auffassung ist freilich eine ganz andere. Welcher Unterschied zwischen den köstlichen, in unschuldiger Heiterkeit aufjubelnden Kindergestalten des Frans Hals und den verkrüppelten Lümmeln mit fast greisenhaften Gesichtern und idiotischem Ausdruck in diesen Bildern seines Schülers! Es ist eine neue Generation, deren Auffassung des Sittenbildes in diesen



13 Schwerin. Galerie

Jugendbildern Brouwers zum schärfsten und derbsten Ausdruck kommt. Aber der Lehre und dem Vorbild seines großen Meisters und seiner prächtigen Charakterfiguren, seiner malerischen Behandlung verdankt es der Schüler nicht am wenigsten, daß er in wenigen Jahren von der Karikatur zur Charakteristik fortschreitet. Daß er aber statt der einzelnen Charakterfiguren seines Meisters charaktervolle, künstlerisch aufs feinste durchdachte und koloristisch ausgezeichnete Kompositionen schafft, dankt er vor allem seiner überlegenen genialen Veranlagung.

Wann können diese Bilder entstanden sein? Um 1621/22, als Brouwer etwa 16 Jahre alt war, wird der junge Patronenmaler bei Hals in die Lehre gekommen sein; trotz seiner großen Veranlagung und trotz einem Meister



14 Amsterdam. Rijksmuseum

wie Frans Hals wird er doch etwa zwei Jahre gebraucht haben, bis er sich mit seinen ersten eigenen Bildern herauswagen durfte, oder — wenn wir Houbrakens mehr als unwahrscheinlicher Erzählung trauen wollen — bis sein Lehrer die ersten Bilder seines von ihm versteckt gehaltenen Schülers als die Werke eines großen Unbekannten in den Handel brachte. Wir kommen also mit der Bestimmung ihrer Entstehung etwa auf das Jahr 1624. Eine größere Gruppe von in den Motiven wie in der Färbung und Behandlung sehr verwandten Darstellungen, die von jenen Erinnerungen an das Haarlemer Straßenleben stark abweichen, aber in den Typen, wie in karikierter Übertreibung und Farbenzusammenstellung ihnen sehr ähnlich sind: Darstellungen zechender und bezechter Bauern in den kahlen Räumen elender Kneipen sind von uns schon früher als Jugendwerke Brouwers erkannt und jetzt allgemein als solche anerkannt worden. Sie



15 Basel. Kunsthalle

müssen ihrem Charakter nach wenig später und wohl zum Teil schon gleichzeitig mit jener ersten Gruppe von Bildern entstanden sein. Der junge Hals-Schüler lernte diese Gesellschaft kennen, wenn er in die Dörfer vor Haarlem ging. Den widerlichen Eindruck, den solche Orgien von rüpelhaftem Bauernvolk heute auf uns machen würden, empfand die Zeit nicht, empfand Brouwer selbst am wenigsten, der sich schon jung unter das Volk mischte und ihre wüsten Gelage mitmachte; boten sie ihm doch die beste Gelegenheit, seine Studien zu machen; wie die malerischen, so auch die psychologischen, die Wirkungen des Trunkes und des Rauchens auf die Einzelnen zu beobachten. Auch waren Darstellungen mit solchen Motiven gesuchte Ware; hatten sie doch den Reiz der Neuheit, da sowohl der Branntwein wie der Tabak, die noch nicht sehr lange vorher in den Niederlanden eingeführt, aber so rasch beim Volke beliebt geworden waren und bereits so schlimme Folgen gezeitigt hatten, daß ihr Genuß bald stark eingeschränkt, bald streng verboten wurde. Freilich ohne großen Erfolg. Da man in der

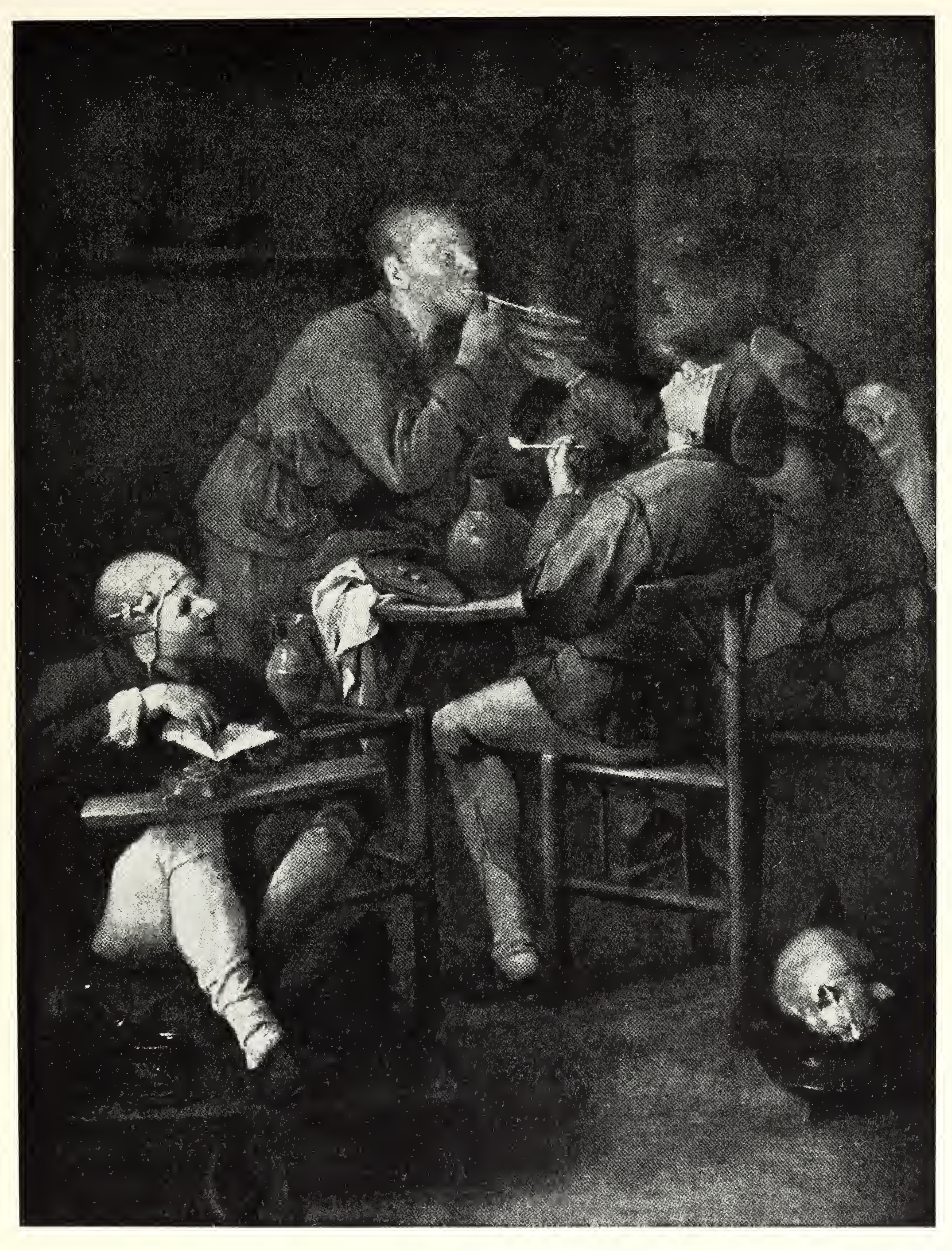


16

Paris. Sammlung Schloß

Zubereitung noch wenig Erfahrung hatte und die geringsten Sorten und Ersatzmaterial dabei mit verwendete, so wirkten die Gifte des Alkohols und des Nikotins in ähnlicher Weise berauschend, betäubend und die Gesundheit untergrabend wie heute etwa der Genuß des Kokains. Die „Tobacco-drinkers" suchten deshalb, wenn wieder ein solches Verbot erfolgte, geheime Kneipen auf, wo sie sich ungestört dem berauschenden Genuß des Tabakrauchens hingeben konnten. Diese Lokale wurden das Stelldichein der genußsüchtigen Jugend; auch Brouwer war dort ein häufiger Gast und verschmähte am wenigsten die Genüsse, die sie boten.

In Holland scheint damals das Verbot nicht so streng gewesen zu sein wie in den spanischen Niederlanden; wenigstens sehen wir, wie das Volk ruhig das irdene Tonpfeifchen durch die rohen Filzkappen hindurchsteckt und auf der Straße zur Schau trägt. Die Gelage, die uns Brouwer in solchen frühen, in Haarlem entstandenen Gemälden darstellt, sind denn auch keine Orgien in heimlichen Lokalen, sondern Zechereien der Bauern mit Weib und Kind in ihrem eigenen öden Heim oder in der Dorfkneipe. Ein sehr frühes Bild dieser Art, im Besitz von J. Goudstikker, das sich in den hellen Farben, den karikaturartigen Gestalten, der flüchtigen, aber geistvollen Behandlung der „Schule" noch unmittelbar anschließt, haben wir eben schon kennen gelernt. Eines der frühesten dieser Bilder ist auch die „Gesellschaft von singenden Bauern" um einen roh gezimmerten Tisch mit einem abgefallenen Ehepaar im Vordergrunde im Rijksmuseum zu Amsterdam (Abb. 14). Ein Kind bemüht sich schreiend um die am Boden liegende Mutter, der sehr übel zumut ist; der Gatte sitzt fest schlafend dahinter. Das Bild trägt an der Tonne unscheinbar das echte Monogramm des Künstlers; trotzdem war es lange als schlechte Arbeit eines Nachahmers von P. Bruegel verrufen, seitdem es W. Burger dafür erklärt hatte. Und doch hat Burger die Bedeutung Brouwers ebenso früh erkannt und richtig gewürdigt wie die seines Lehrers Frans Hals; er sagt von ihm: "Les deux plus francs génies de l'école hollandaise, après Rembrandt, les deux artistes les plus particuliers et les plus inventifs, sont certainement Adriaen Brouwer et Jan Steen. Ils ne procèdent de personne pour leur style. Le caractère de leurs créations, ils l'ont tiré d'eux-mêmes." Burger kannte Brouwer nur in seiner späteren, voll entwickelten Kunst; daher lehnte er dieses davon sehr abweichende, ganz frühe Bild von vornherein ab, offenbar ohne es aufmerksam zu betrachten. Denn wenn es auch in der Komposition noch ungeschickt gehäuft ist, so zeigt der junge Künstler doch eine Fülle verschiedener Gestalten, die er schon mit großer



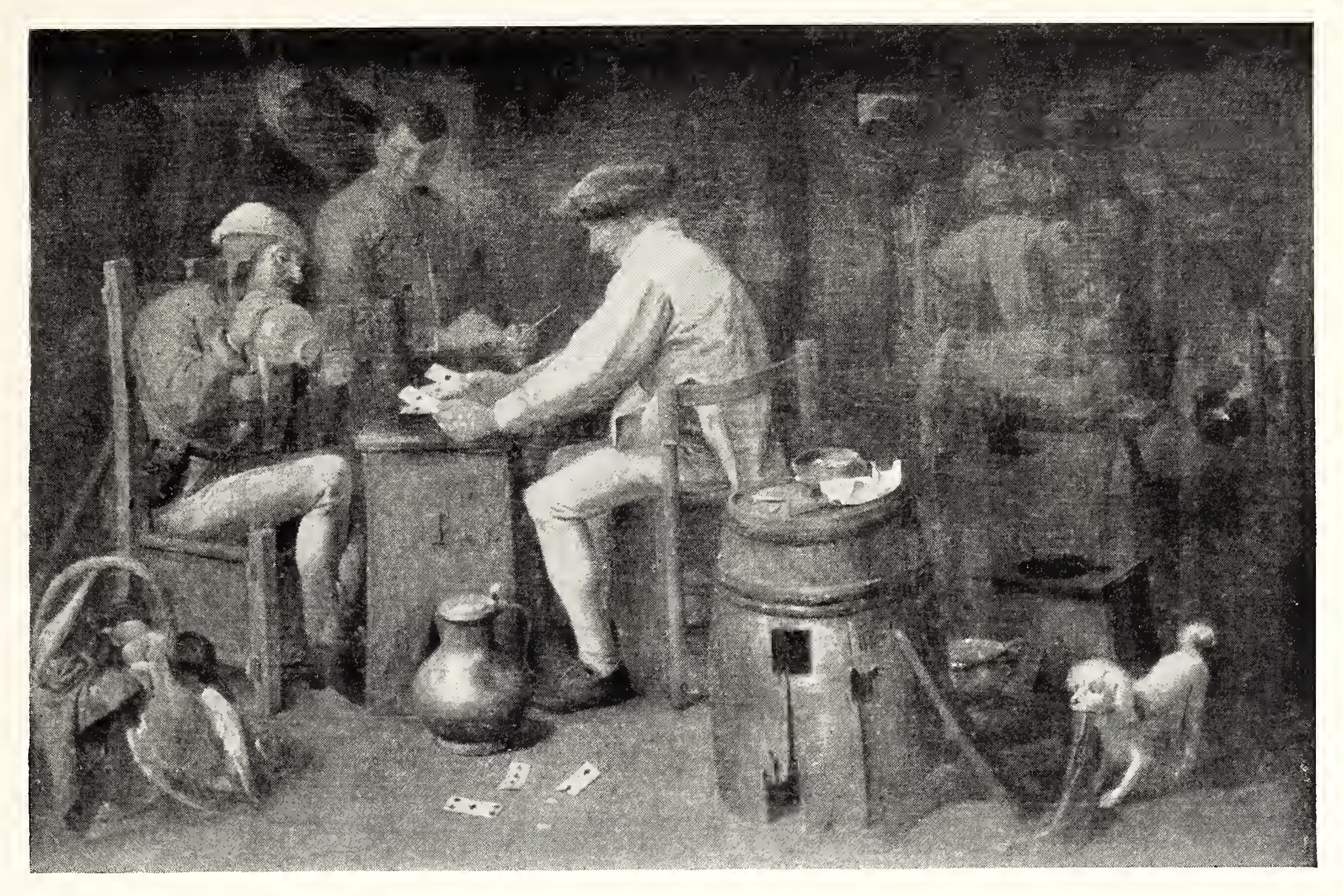
17 Paris. Früher Sammlung Moritz Kann



18 Cassel. Galerie

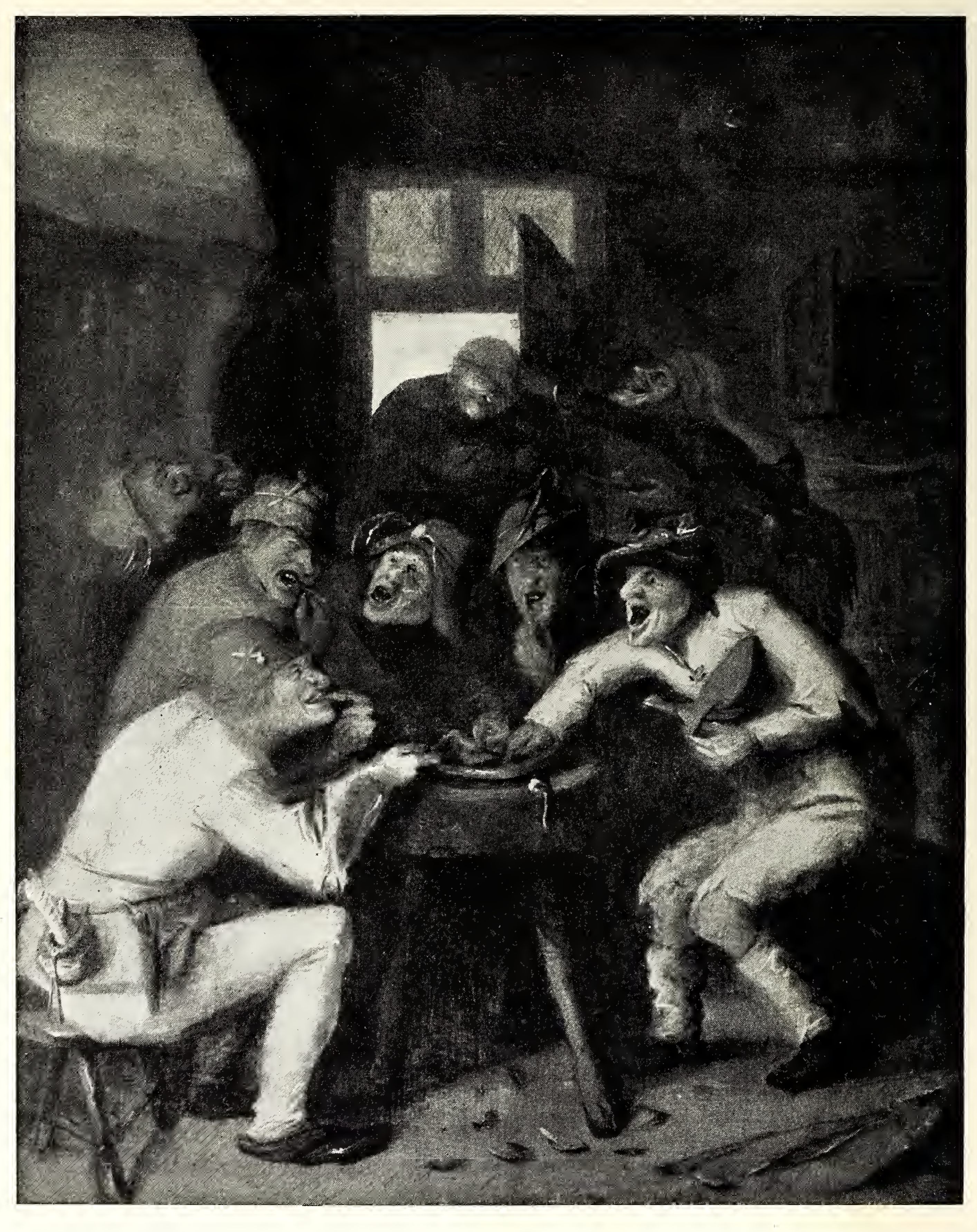
Feinheit beobachtet und wiedergegeben hat, hier schon ohne sie zur Karikatur zu verzerren. Die Farben sind ähnlich wie auf der „Schule", ein helles Gelb, Rosa, ein kräftiges Rot und trübere grüne und bläuliche Töne; die Behandlung ist sorgfältiger, also trockner als hier.

Ein ähnliches Bild besitzt die Galerie in Schwerin (Abb. 13). Hier sind Bauern um den Tisch versammelt, um ein Schlachtfest zu feiern. Der Schinken und ein Schweinskopf stehen noch unangerührt auf dem Tische, während die Gesellschaft dem Trunk — hier scheint es einfaches Bier — bereits reichlich zugesprochen hat. Zwei Bauern sind schon fast eingeschlafen, während die andern noch tief ins Glas sehen, mit dem Messer in den Zähnen stochern oder noch heiter dreinschauen. Auch in diesem, mit dem Amsterdamer fast gleichzeitig entstandenen Bilde, bewundern wir die Mannigfaltigkeit der Typen; nicht eine gleicht der andern oder den Gestalten auf jenem Bilde, wenn sie auch in ihrer typischen Rassigkeit sich sehr ähneln. Die Anordnung um den derben Tisch — es ist der gleiche wie auf dem Amsterdamer Bilde — ist bereits geschickter, weiträumiger. Um die Perspektive zu vertiefen, zeigt der Künstler nicht nur, wie in den meisten In-



19 Antwerpen. Galerie

terieurs seiner früheren und selbst noch mittleren Zeit, eine halbgeöffnete Tür im Grunde, die ihm zugleich Gelegenheit gibt, die stickige Luft der Kneipe durch die kühle, dünne Luft draußen noch stärker hervorzuheben, er vertieft auch den Raum nach hinten, wo er noch einen Bauern zeigt, der sich am Kaminfeuer wärmt. Die Farbenzusammenstellung ist eine ganz ähnliche wie in dem vorgenannten Gemälde; ein helles Gelb, Rosa, tiefes Rot und Grün sind neben schmutzigem Grün und Braun die Hauptfarben.
Fast dezent neben diesen Orgien ist die Darstellung von vier um einen runden Tisch versammelten Bauern und einer Bäuerin (ein Bauer im Grunde), die sich beim Bier und Tabak ergötzen, in der Sammlung Lemué in Paris (Abb. 10). Die Komposition ist weniger überfüllt, aber unruhiger, die Gestalten sind noch im Ausdruck plump und ungelenk und in der Form noch karikiert. Die Farben sind wieder die ähnlichen wie in den vorgenannten Bildern, ein helles Rosa, blasses Gelb, sahnefarbenes Weiß und Rot. Der Ausblick durch das geöffnete Fenster zeigt ein Bauernhaus vor hellem Himmel. Ein kleineres ähnliches Bild, „Die Bauern rauchend am Kamin“ (Abb. 12), war vor längerer Zeit im Kunsthandel und ist jetzt wohl



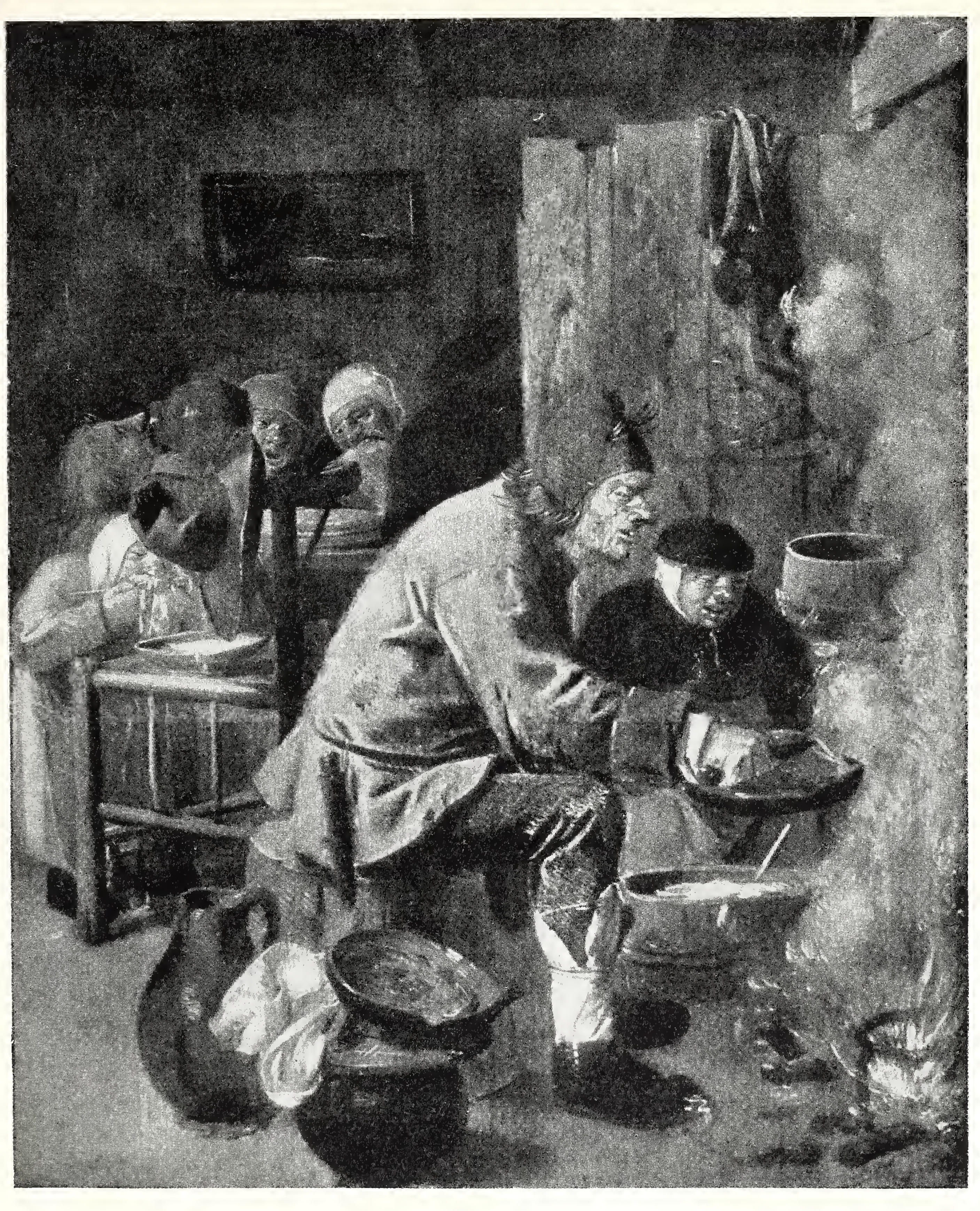
20 Laren. Sammlung Dr. M. van Valkenburg



21

Rotterdam. Galerie

im Privatbesitz. Das gleiche gilt für zwei Exemplare einer tüchtigen Komposition dieser Art „Bauerngelage" (Abb. 15), von denen das eine mit der Sammlung von der Müll in die Kunsthalle zu Basel gekommen ist. Ein ähnliches Bild der gleichen Zeit soll kürzlich auch in den Magazinen der Eremitage zu Petersburg zutage gekommen sein. Ein paar Kompositionen der gleichen frühen Art, die kürzlich im englischen Kunsthandel auftauchten, sind nach den Photographien, die mir allein vorlagen, wohl alte Kopien.
Ein Hauptwerk unter diesen frühen Bauerngastereien, in dem auch die Heiterkeit noch nicht zur Trunkenheit ausgeartet ist und das Spiel einer Geige einen zarteren Ton hineinbringt, durch kräftige Malerei und reiche Charakteristik gleich ausgezeichnet, ist das „Bauernfest" in der Sammlung Schloß zu Paris (Abb. 16). Am Haupttisch sind wieder sieben Bauern beiderlei Geschlechts versammelt, durch das Geigenspiel aufgeheitert, sich zujubelnd und zutrinkend, während rechts am „Katzentisch" eine Bäuerin, die ihren Jungen füttern will, von einem derben Gesellen umarmt wird, wobei der Napf des Knaben vom Tisch stürzt. Die alte umgestürzte Tonne, die zum Klubsessel hergerichtet ist, und den dreiseitigen Stuhl mit der primitiven Lehne, die der Künstler hier angebracht hat, finden wir auch auf dem Schweriner „Schweineessen" und auf mehreren anderen Bildern, die wir gleich kennen lernen werden; ein Beweis, daß sie fast gleichzeitig entstanden sind, was auch durch ihre Malerei bekundet wird. In diesem „Bauernfest" der Schloßschen Sammlung zeigt sich die Freude und das Geschick des Künstlers in der Anbringung und malerischen Ausführung von allerhand Krügen, Näpfen und Gerät in besonderem Maße; vor der Tonne, an der ein ausgetretener Schuh hängt, sind um einen geflochtenen Korb mit einem breiten Hut darauf eine zerbrochene Eisenpfanne, Krüge und Töpfe verschiedener Art und von verschiedenen Farben, heile und zertrümmerte, aufgestapelt und zu einem malerischen Stilleben vereinigt, ohne jedoch von der Hauptdarstellung irgendwie abzuziehen.
Ein Bild von ähnlicher Größe und gleicher Entfaltung der Komposition in die Breite besitzt die Galerie zu Cassel (Abb. 18), in der der gleichen Zeit angehörigen „Rauchergesellschaft": Verschiedene junge Burschen, die um einen Tisch versammelt sind, sich ihr Pfeifchen stopfen, anzünden oder rauchen, amüsieren sich damit, einen hageren, im Profil gesehenen Schwachkopf aufzuziehen — einen Junker Malvolio, freilich aus weniger feiner Gesellschaft. Auch hier ist die Charakteristik wieder meisterhaft, die Situation packend wiedergegeben. Ein sehr verwandtes Bild, das unter dem



Philadelphia. Sammlung Johnson



23 Paris. Sammlung Schloß

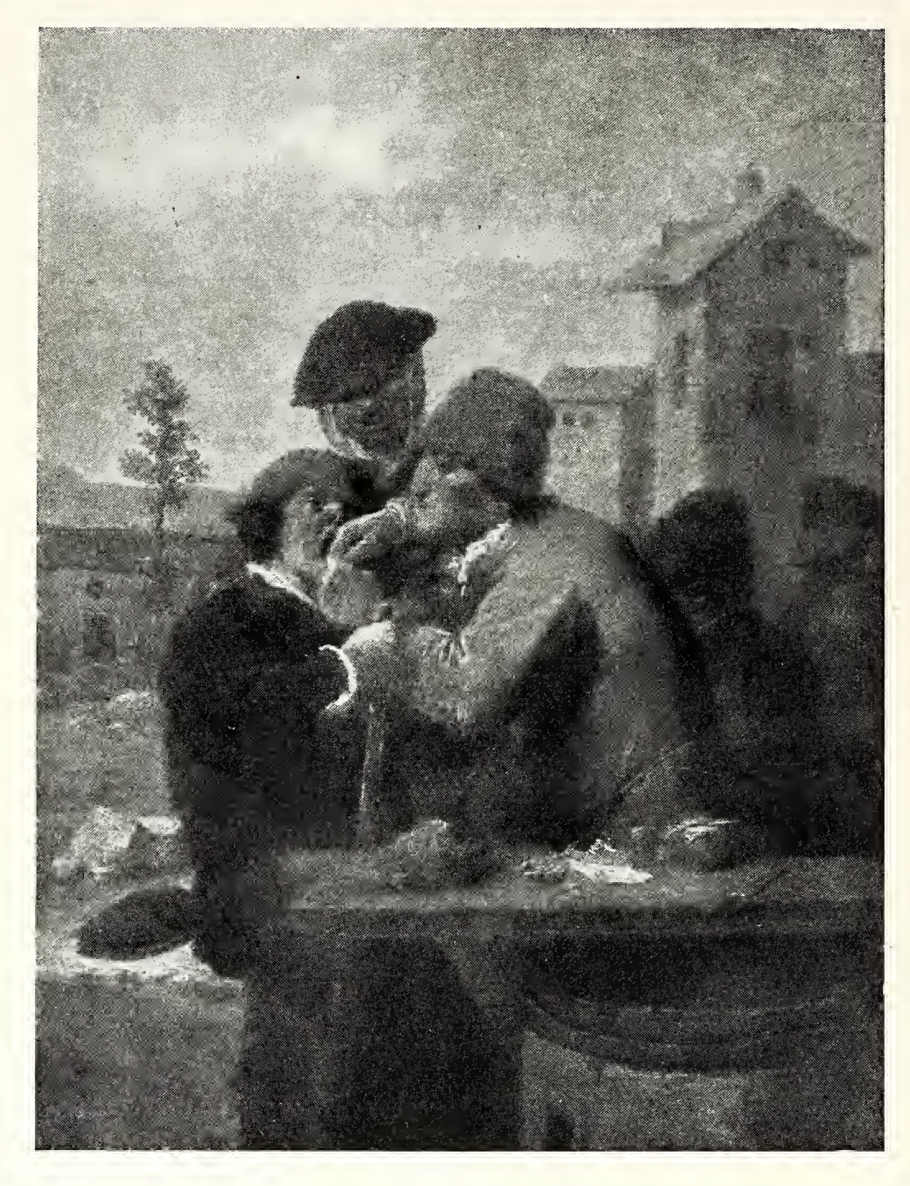
Namen „Die Bauern von Moerdyck“ schon früh gestochen ist, befand sich in der Sammlung Moritz Kann (Abb. 17). Hier ist eine wirkliche Tabakshöhle dargestellt: Fünf Bauern, die sich con amore dem Genuß des Rauchens hingeben und von einer Alten im Grunde angestaunt werden. Die Komposition ist gleichfalls wenig glücklich, aber in anderer Weise, wie in dem Casseler Bilde; das Hochbild hat eine fast diagonale Anordnung der Figuren und keine Auflichtung im Grund. Aber die originellen Philistertypen — wieder aus einer etwas anderen Sphäre als im Casseler Gemälde — sind gleichfalls sehr individuell und köstlich charakterisiert und durchgeführt. Die Farben sind die typischen der Zeit um 1625: helles Crême-Gelb, Kupferrot, Grün und etwas dunkles Blau. Das ist auch der Fall bei einem andern, sehr verwandten, in der Komposition weit hervorragenderen Bilde dieser Zeit in der Galerie zu Antwerpen, „Die vier Aß“ (Abb. 19). An einem kleinen Tisch sitzen zwei Kartenspieler, von denen der eine stolz seine vier



24 Mannheim. Galerie

Aß vorzeigt; ein täppischer Bursche und ein Alter hinter ihnen, erstaunt zuschauend. Am Kamin rechts einige andere Bauern. Vorn links ein Korb mit Eiern und einer toten Ente, rechts eine alte Tonne und neben ihr ein kleiner weißer Köter, der an einem Stück Zeug zerrt, ein Kinderstühlchen und ein Topf. Auch die lebensvollen Typen sind denen auf den beiden zuletzt genannten Bildern nahe verwandt.

Brouwer beginnt um diese Zeit das Repertoire seiner Darstellungen sehr zu bereichern und zugleich zu verfeinern. Eine Schmauserei ganz eigner Art zeigt das Bild mit den Bauern, die am Hacktrog die Wurst verzehren, während einer von ihnen das Brot dazu aufschneidet, in der Sammlung M. van Valkenburg in Laren (Abb. 20). Der Künstler schwelgt hier noch in der Wiedergabe grimassierender Typen, die mit köstlichem Humor gezeichnet sind. Der Aufbau der Komposition mit der halboffenen Tür im Grunde und dem Kamin zur Seite ist ebenso geschickt und charakteristisch für diese frühere



25 Wien. Galerie Liechtenstein

Zeit um 1624/25, wie die helle Färbung mit blassem Gelb und Rosa als dominierenden Farben. Drei ähnliche Burschen auf einem Bilde in der Sammlung M. Kappel in Berlin (Abb. 2) stimmen ein Dreilied an; der eine vorn im Begriff seine Tonpfeife am Kamin anzuzünden, die anderen beiden hinter dem runden Tisch sitzend. Die Farben, in denen Rosa wieder vorherrscht, sind hier mehr untergeordnet als in einer reicheren, sehr originellen Komposition, welche die Galerie zu Rotterdam vor einigen Jahren erworben hat (Abb. 21). Eine Anzahl derber Gesellen sitzen und stehen neben einem Kamin, in dem eben das Feuer frisch angemacht ist, das starken Rauch aufwirbelt; sie sehen einem dicken Kerl zu, der einen mächtigen Krug hinunterstürzt. Ganz im Vordergrunde liegt der Länge nach auf einer schmalen Holzpritsche, quer über das ganze Bild ausgestreckt, ein elegant



26

Amsterdam. Sammlung Komter



27 New York. Sammlung Friedsam

gekleideter Mann auf dem Rücken, die Arme untergeschlagen; er schläft fest. Auch durch die Tracht und ihre Farbe wird die Aufmerksamkeit noch besonders auf ihn gelenkt: Über hellen gelben Beinkleidern trägt der herrschaftliche Diener eine dicke geblümte Samtweste, die ein zurückgeschlagener rosafarbener kurzer Rock sichtbar macht; oben wird eine



28 New York. Sammlung Friedsam

breite seidene Halsbinde sichtbar; unter dem Kopfe liegt gerollt der gefütterte Mantel.

In die gleiche Zeit gehört der Pfannkuchenbäcker in der Sammlung Johnson in Philadelphia (Abb. 22). An dem hellflackernden Kaminfeuer sitzt ein alter



29 Amsterdam. Rijksmuseum

Mann, die langen Haare mit roter Kappe bedeckt, in hellrosafarbenem Rock mit dunkelroten Aufschlägen, die eiserne Pfanne, in der er die Kuchen bäckt, über das Feuer haltend; hinter ihm ein älteres Mädchen; weiter zurück im Zimmer am Tisch, durch eine schmale Bretterwand vor dem Feuer teilweise geschützt, Frau und Kind und ein paar Gäste, rauchend und trinkend. Vorn tieffarbige Krüge, Näpfe und Schüsseln. Trotz der häßlichen Typen hat die Szene, die sehr geschickt angeordnet und malerisch behandelt ist, einen anheimelnden Charakter. Eine Art Gegenstück besaß Rembrandt, in dessen Versteigerung 1657 das Bild erwähnt wird: „Eine Frau, die Pfannkuchen backt".

Gleichzeitig mit und zum Teil noch vor diesen Innenbildern sind einige Gemälde entstanden, in denen der Künstler die Darstellung wieder ins Freie verlegt. So mehrere Darstellungen mit Bauerntänzen. Eine davon ist uns nur noch in der früher schon erwähnten Zeichnung von M. van den



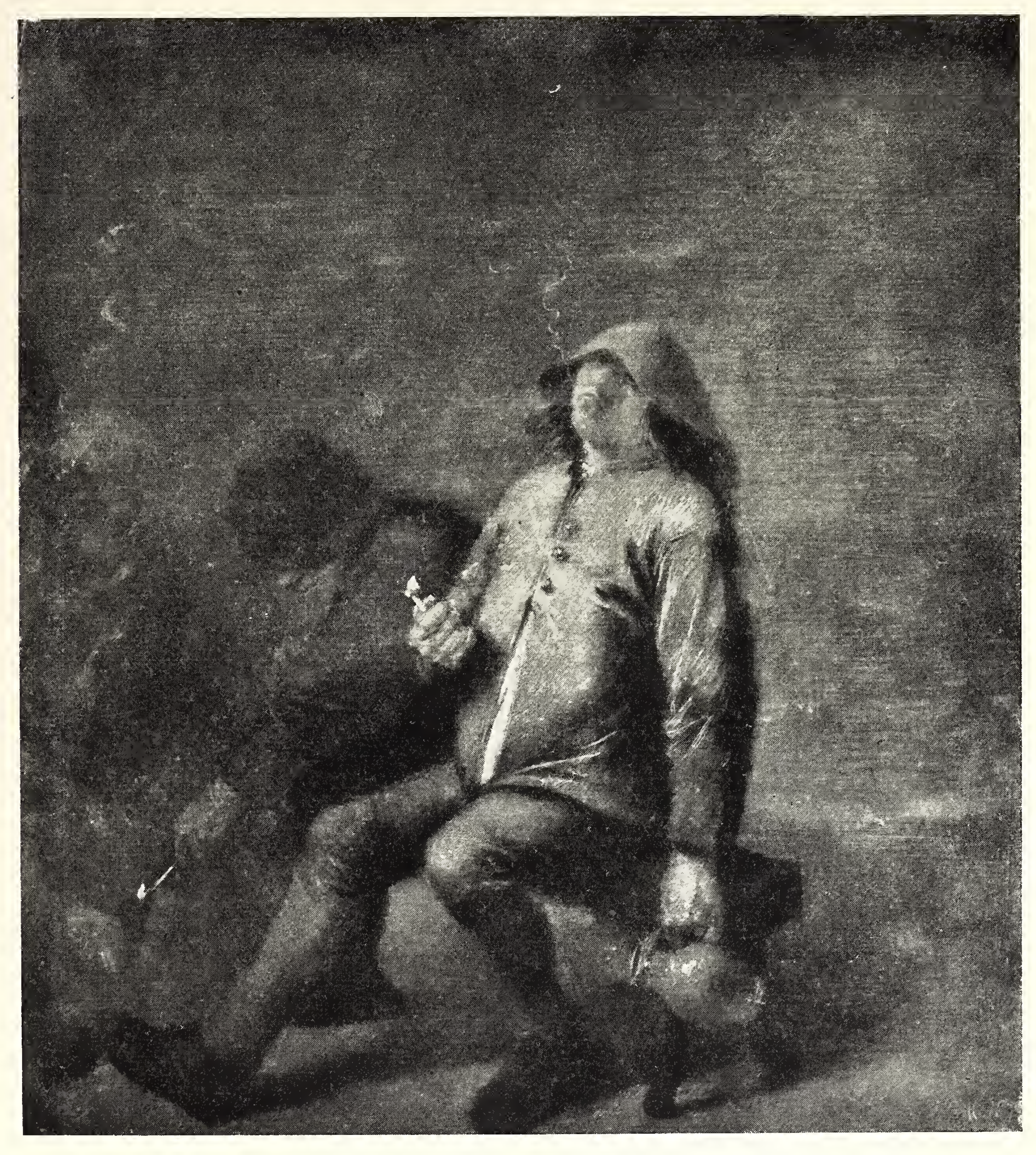
30 Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut

Bergh erhalten; da dieser im Hause von Rubens aufwuchs, so ist es wahrscheinlich, daß er den „Bauerntanz“ reproduzierte, der sich im Besitz von Rubens befand und über den ihm Brouwer gleich nach seiner Ankunft in Antwerpen die eidesstattliche Erklärung gab, daß er das Bild nur einmal gemalt habe. Es ist eine besonders figurenreiche Darstellung, die sich in der breiten Straße vor dem Wirtshaus abspielt und in der die frühen Typen des Künstlers, zum Teil stark karikiert, wiederkehren. Ein kleineres Bild desselben Motivs, „Der Bauerntanz in der Dorfstraße“, ist vielleicht noch im Original vorhanden; es befindet sich in der Sammlung von Frau A. Schloß in Paris (Abb. 23). Das Landschaftliche: die Straße mit der Dorfkirche im Hintergrund und Bauernhäuser zur Seite, in denen Leute und ein Reiter halb im Dunkel angedeutet sind, ist noch ungeschickt, ohne feinere Empfindung behandelt. Die Bauern, die im Vordergrund den Ringeltanz um ein Kind, das am Boden hockt, aufführen, der Wirt und der Dudelsackspieler zur Seite



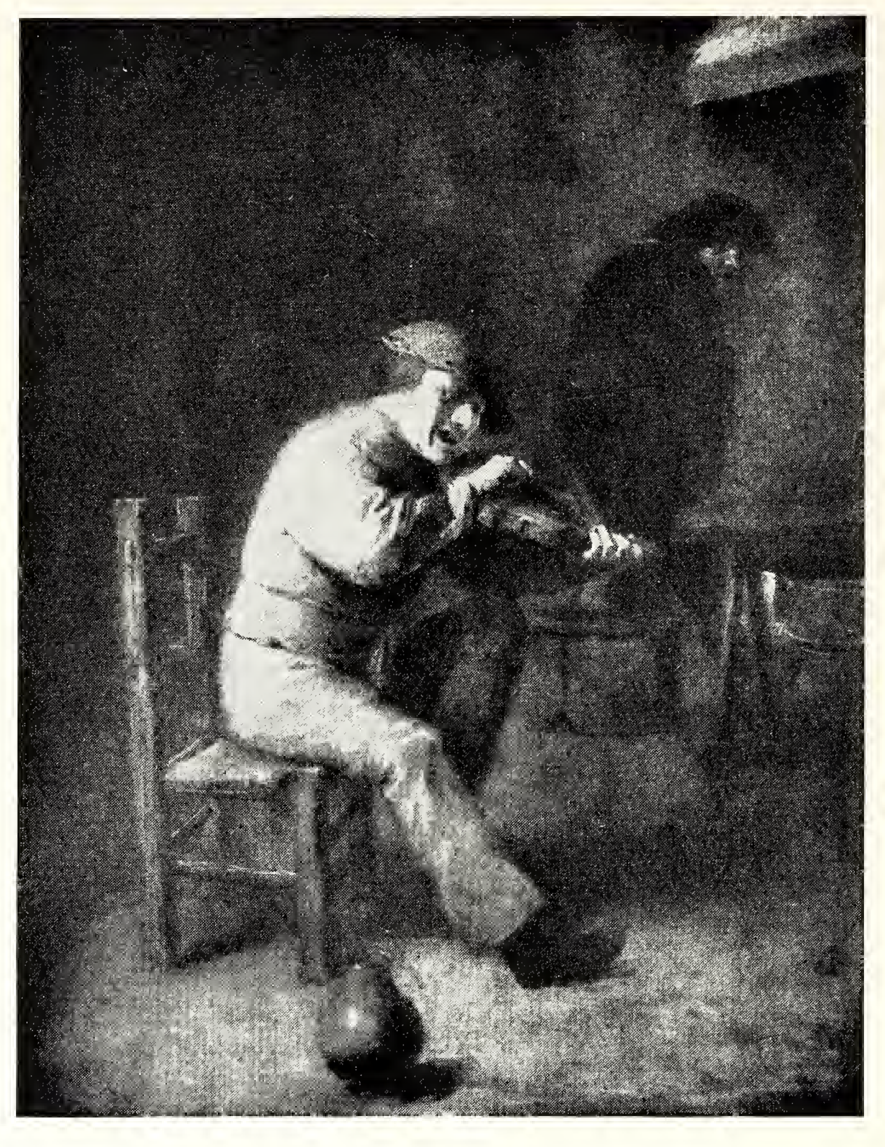
31 Paris. Louvre

sind noch recht ungeschlachte Gesellen. Der besoffene Kerl, der vorn am Boden liegt, ist fast der gleiche wie der auf der Zeichnung des Rubensschen Bildes vorn auf der Bank liegende Bursche. Die Farben sind die für die früheste Zeit charakteristischen, aus denen das kalte Gelb und Rosa herausleuchten. Ein dritter Bauerntanz, früher in der Sammlung E. Warneck in Paris, ist in eine Landschaft von fremder Hand hineingemalt; angeblich von Alexander Keirincx. Die wenigen Figuren, die sich im Vordergrunde vor einer Bauernhütte im Reigentanz nach der Musik eines Dudelsacks drehen, sind ganz ähnlich komponiert wie in dem Schloßschen Bilde, haben ähnliche helle Färbung, aber schon etwas feiner durchgebildete Figuren. Einen breiteren Raum nimmt die Landschaft schon ein in einem sehr charakteristischen Bilde der ersten Jahre, in dem „Quacksalber" der Mannheimer Galerie (Abb. 24). Im Vordergrunde eines großen Platzes vor einem kleinen holländischen Städtchen hat ein Quacksalber seine Waren auf einem Tische ausgebreitet, hinter dem er — vor einem großen Reklameschild — seine wundertätigen Salben dem Publikum anpreist. Der Künstler hat ihn im Typus und in der Tracht als echten Charlatan charakterisiert. Die den Tisch



32 München. Pinakothek

umstehenden Bauern und Bäuerinnen sind die rüpelhaften Gestalten der frühesten Bilder, die Kinder dieselben karikierten Gnomen. Die Farben: sahnefarbenes Weiß, helles Gelb, Rosa, sind die gleichen, wie in jenen Frühwerken. Der landschaftliche Hintergrund ist durch den hohen Himmel darüber weiter und luftiger gehalten, jedoch keineswegs schon landschaftlich empfunden.



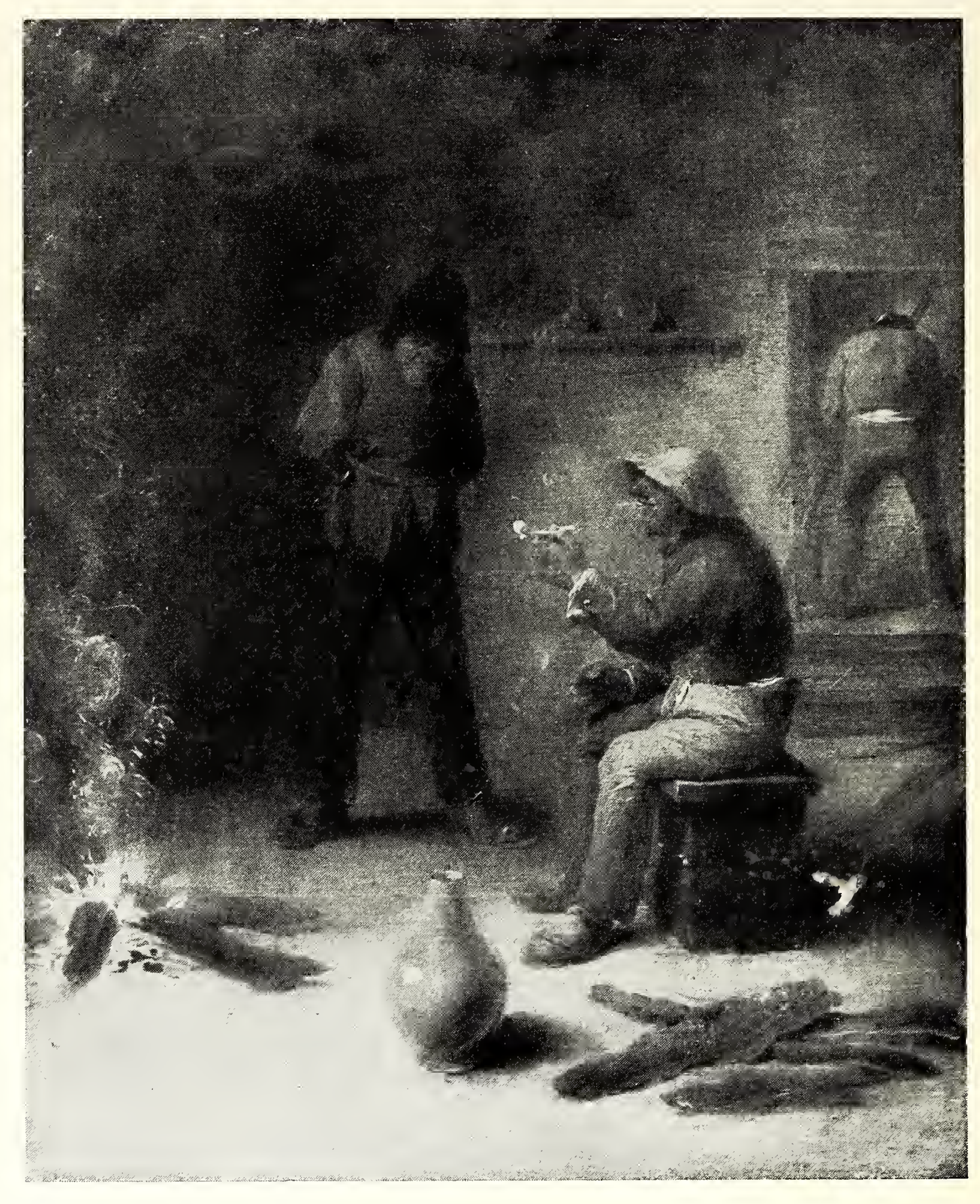
33 Privatbesitz

In ähnlicher Weise, wesentlich als kulissenhaften Hintergrund, behandelt der Künstler die Landschaft auch in mehreren anderen Gemälden. So in dem „Zahnarzt" in der Sammlung Komter in Amsterdam (Abb. 26); im Vordergrunde zieht ein wandernder Quacksalber, der sein patentiertes Aushängeschild neben einer Tonne, worauf seine Salben stehen, aufgepflanzt hat, einem Bauer den Zahn, während die ängstlich zuschauende Gattin zwei gaffende Bauernkinder zurückhält. Im Mittelgrunde ein großes Zelt mit Leuten davor, in der Ferne ein Schloß mit Turm. Während die Kinder noch formlose Gnomen sind, ist der Schmerz in Bewegung und Ausdruck des Bauern, dessen Kostüm die gewöhnlichen hellen Farben dieser Zeit zeigt, trefflich wiedergegeben. Wesentlich verschieden aufgefaßt und komponiert ist dasselbe Motiv in einem Gemälde der Galerie Liechtenstein in Wien (Abb. 25), worauf im Vordergrunde eines mehrstöckigen Baues ein Faß mit dem Monogramm



34 Berlin. Kaiser Friedrich Museum

des Künstlers steht. Das Bild ist tiefer im Ton und körniger gemalt als der Mannheimer „Zahnarzt“ und wohl schon um ein oder zwei Jahre später. Zwei kleine ovale Bilder im Hochformat, im Besitz von Col. Friedsam in New York: „Der Bauer mit dem Vogel“ und das Gegenstück: „Die Bäuerin mit dem Hunde auf dem Schoße, den sie flöht“ (Abb. 27 u. 28); Bilder von geschickter Einstellung im Raum, tüchtiger Charakteristik und köstlichem Humor. Sie zeigen gleichfalls noch den kulissenartig hinter die Figuren gestrichenen Landschaftsgrund. Das früheste uns erhaltene Bild, in dem der Künstler der Landschaft größere Aufmerksamkeit zuwendet, scheint mir der „Streit beim Kartenspiel“ im Rijksmuseum zu Amsterdam (Abb. 29). Der betrogene Bauer, der schon das Messer gezückt hat, wird gewaltsam auf seinen Schemel niedergedrückt, während sein streitlustig vortretender Gegner von seiner Frau zurückgehalten wird. Dieser, ein junger kecker Kriegsmann,



35 Privatbesitz

hat in dem feschen Kostüm die für die frühe Zeit charakteristischen Farben: helles Gelb und Rosa. Dieser Zeit entsprechen auch sämtliche Typen. Der Ausblick in die Landschaft gibt offenbar eine Studie des Künstlers treu wieder. Im Mittelgrund liegt auf niedrigem Hügel eine weitläufige Burgruine, deren vordere Bauten noch bewohnt scheinen, weiter zurück eine Kirche. Auf dem hügligen Terrain vorn trunkene Bauern; weiter hinauf an dem verfallenen Zaun der Ruine ein mit einem Planlaken bespannter Wagen, an und in dem sich eine Schar von Kindern herumtummelt. Die Freude an der Wiedergabe aller Einzelheiten hat hier den Künstler noch nicht zu einheitlicher Gesamt-

wirkung oder gar zur Landschaftsstimmung kommen lassen. Aber auch hier schon hat die Landschaft, was später so bezeichnend für Brouwers eigentliche Landschaften ist, merkwürdig modernen Charakter.

Die Zahl dieser Bilder aus Brouwers erster Haarlemer Zeit wird noch vermehrt durch einige alte Kopien, von denen wir leider Nachbildungen nicht beschaffen konnten. So von einem „Tanz in der Scheune", von dem sich eine Kopie von Jan Hals in der Galerie zu Lyon befindet, und vor allem von der derben Bauernhochzeit, die unter der Bezeichnung „de Pisser" als ein Hauptwerk der frühen Zeit in alten Sammlungen berühmt war. Eine Zeichnung danach von C. Dusaert aus dem Jahre 1695 mit der Beischrift A. B. Pinxit, ist mit der Sammlung Habich in Cassel verkauft worden, ohne daß der Erwerber bekannt geworden wäre. Ich habe über diese Zeichnung vermerkt: „In der Derbheit der Darstellung geht das Bild noch über den „Bauerntanz" (der Sammlung Rubens) hinaus. Der Vorwurf scheint ein Hochzeitsschmaus zu sein; doch wundert man sich, wenn man den Verkehr der Gäste untereinander sieht, weshalb man sich in diesen Kreisen überhaupt noch heiratet. Nur die Braut sitzt im Hintergrunde in züchtig förmlicher Haltung zwischen einigen alten Frauen, während die übrige Gesellschaft sich keinerlei Zwang antut! Typen, Ausdruck und Zeichnung der Figuren, Anordnung und Auffassung stimmen mit den Jugendwerken durchaus überein." Nicht viel feiner ist das Motiv in einem Gemälde in der Sammlung A. Bredius, jetzt in Monte Carlo, in dem mehrere Bauern sich an den derben Späßen eines Liebespaars ergötzen.

Solche und ähnliche verlorengegangene oder noch versteckte Gemälde, die zu Haarlem entstanden, nachdem sich der junge Brouwer selbständig gemacht hatte, und über die die alten Auktionsverzeichnisse Auskunft geben, müssen seinen Namen in Holland so rasch bekannt gemacht haben, daß ihm der Dichter Pieter Nootmans von Amsterdam 1627 in einer Widmung seines Gedichtes auf die „Schlacht von Pavia" bereits als den „Constryken en wytberoemden Jongman, Schilder van Haarlem" bezeichnen durfte. Wir sehen auch, daß seine Bilder selbst in den spanischen Niederlanden schon gesucht und selbst kopiert wurden, ehe er dahin zurückkehrte. Houbraken erzählt, wie begierig man Bilder des jungen Malers verlangte. Dieser hat daher von vornherein hohe Preise für seine figurenreichen Bilder nehmen dürfen; um den vielen Anforderungen und Mahnungen (fast alle späteren Urkunden sprechen von solchen) sowie bescheidenen Sammlern einigermaßen zu genügen, mußte der Künstler sich da-



36 Philadelphia. John D. Mc Ilhenny

zu verstehen, auch Bilderchen mit einer einzelnen oder ein paar Figuren zu malen und Skizzen und Studien mit in den Handel zu geben. Auch aus dieser früheren Haarlemer Zeit, aus der wohl die Mehrzahl verloren gegangen sein wird, ist doch noch eine Anzahl solcher kleinen Bilder vorhanden. Es genügt, sie hier kurz aufzuzählen, da die Nachbildungen in ihrer Zusammenstellung mit den größeren gesicherten Kompositionen ihre Zugehörigkeit zu dieser Gruppe von früheren, in Haarlem gemalten Gemälden ergeben. Dahin gehört ein kleines in mehreren Exemplaren vorkommendes ovales Breitbild (Abb. 30): Ein junger, schwarzhaariger Bursche, in hellgelbem und rosa Kostüm, auf der Erde sitzend, den Krug in der Rechten, eine Schale in der Linken; im Grunde um einen Tisch vier andere Zecher. Eine ähn-

liche, reichere Darstellung sind die Raucher an einem Tisch, mit dem vorn auf dem Tisch aufgelagerten Schläfer, der in seinem weißen Hemd, rosa Jacke und hellgelber Hose, bei seiner breiten Rückenansicht vor dem tiefgrünen Rock eines anderen Zechers doppelt stark dem Beschauer sich aufdrängt (Abb. 31). Unbedeutender als dieses Bild im Besitz des Louvre ist die Studie der beiden Raucher, die auf einer Bank zusammensitzen, in der Münchner Pinakothek (Abb. 32); das einzige Bild, das diese an Meisterwerken Brouwers so überreiche Sammlung aus der Frühzeit des Künstlers besitzt, zugleich neben einem zweifelhaften Bilde, das einzige, das neben den übrigen 16 Gemälden nicht standhält. Ein ähnliches frühes Bild: auf einem Stuhl im Vordergrund „Der Geiger zu seinem Spiel singend", in den gewohnten hellen Farben, vor dem Kamin ein plumper Geselle, nach dem Spieler sich umsehend, kam in diesem Winter mit einer Sammlung W. Asch bei Christies zur Versteigerung (Abb. 33). Eine andere kleine Studie derart, fast farblos und wärmer im Ton, ist der „Glückliche Bauer"; auf dem Tonnensessel, mit Krug in der Rechten und dem Pfeifchen in der Linken und ein Kaminfeuer vor sich, schaut er fröhlich lächelnd nach oben und denkt: „So kann's mir nicht fehlen!". Daß auch solche ganz unbedeutende Studien des jungen Künstlers wie u. a. grade von diesem Original im Kaiser Friedrich Museum (Abb. 34) sehr gesucht waren, beweist der Umstand, daß auch von ihnen schon Kopien von Zeitgenossen vorkommen. Die ähnliche Studie eines Bauern mit seinem Pfeifchen vor einem prasselnden Feuer nach links sitzend, hat der Künstler durch Hinzufügung von zwei anderen Studien nach ähnlichen Rüpeln rasch und geschickt zu einer Komposition verarbeitet, im Privatbesitz (Abb. 35). Noch feiner entwickelt in der Anordnung und malerischen Behandlung sind zwei ähnliche Bilder in der Sammlung J. D. Mc Ilhenny zu Philadelphia: „Der Briefleser", sitzend im Vordergrunde, während hinten am Kamin ein paar andere Figuren angedeutet sind (Abb. 129); und „Der Raucher", vorn vor einem Tischchen mit Krug und Glas sitzend, im Begriff sein Pfeifchen an einem kleinen roten Kohlenbecken anzuzünden, im Hintergrund drei Bauern sitzend (Abb. 36).

Wie der Künstler die Motive zu solchen Bildern der früheren Zeit der Natur ablauschte, sie ganz flüchtig mit Blei niederschrieb und dann mit Feder und Tusche zuhause leicht nachging, zeigt uns ein Skizzenbuch des jungen Künstlers, von dem glücklicherweise wenigstens fünf Blätter in den Kabinetten zu Berlin, Dresden und London (Victoria and Albert Museum) erhalten sind (Abb. 37—41).

37 Berlin. Kupferstichkabinett

38 Berlin. Kupferstichkabinett

39 Berlin. Kupferstichkabinett

40 Dresden. Kupferstichkabinett



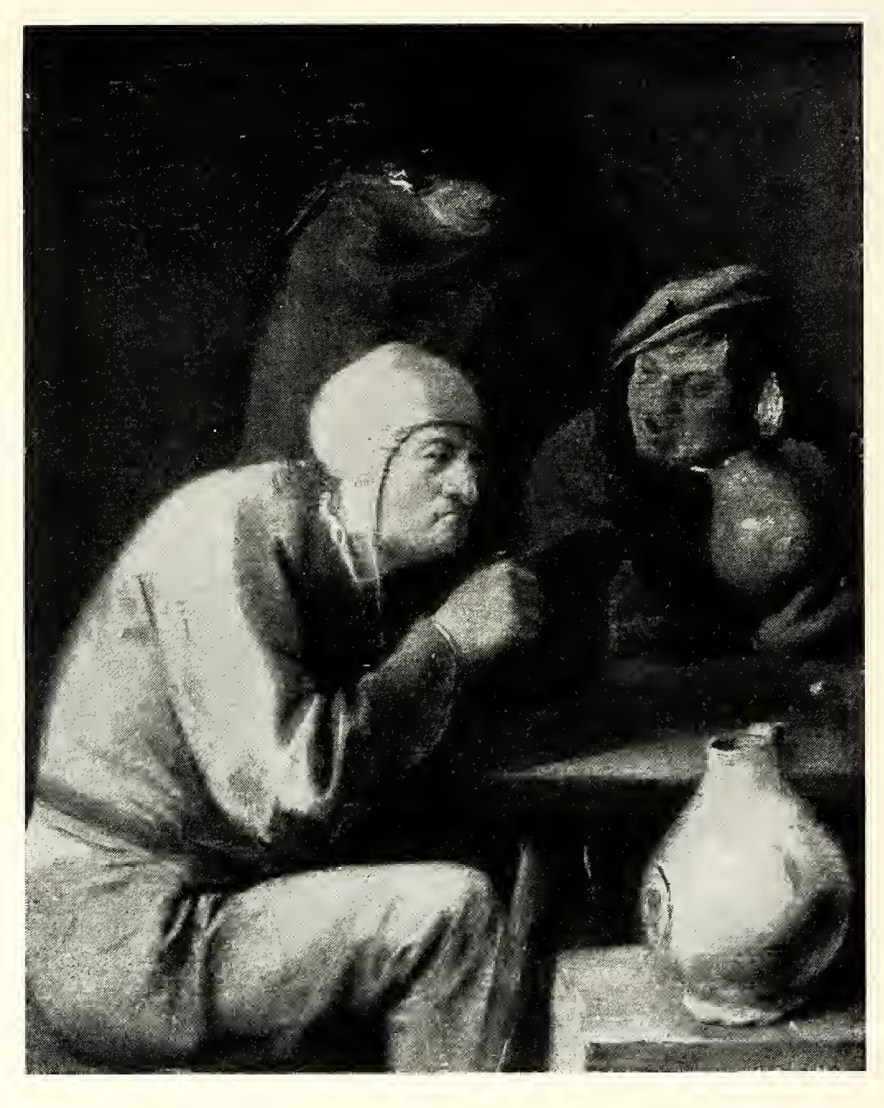
41 London. Victoria and Albert Museum



42 Paris. Früher Sammlung R. Kann

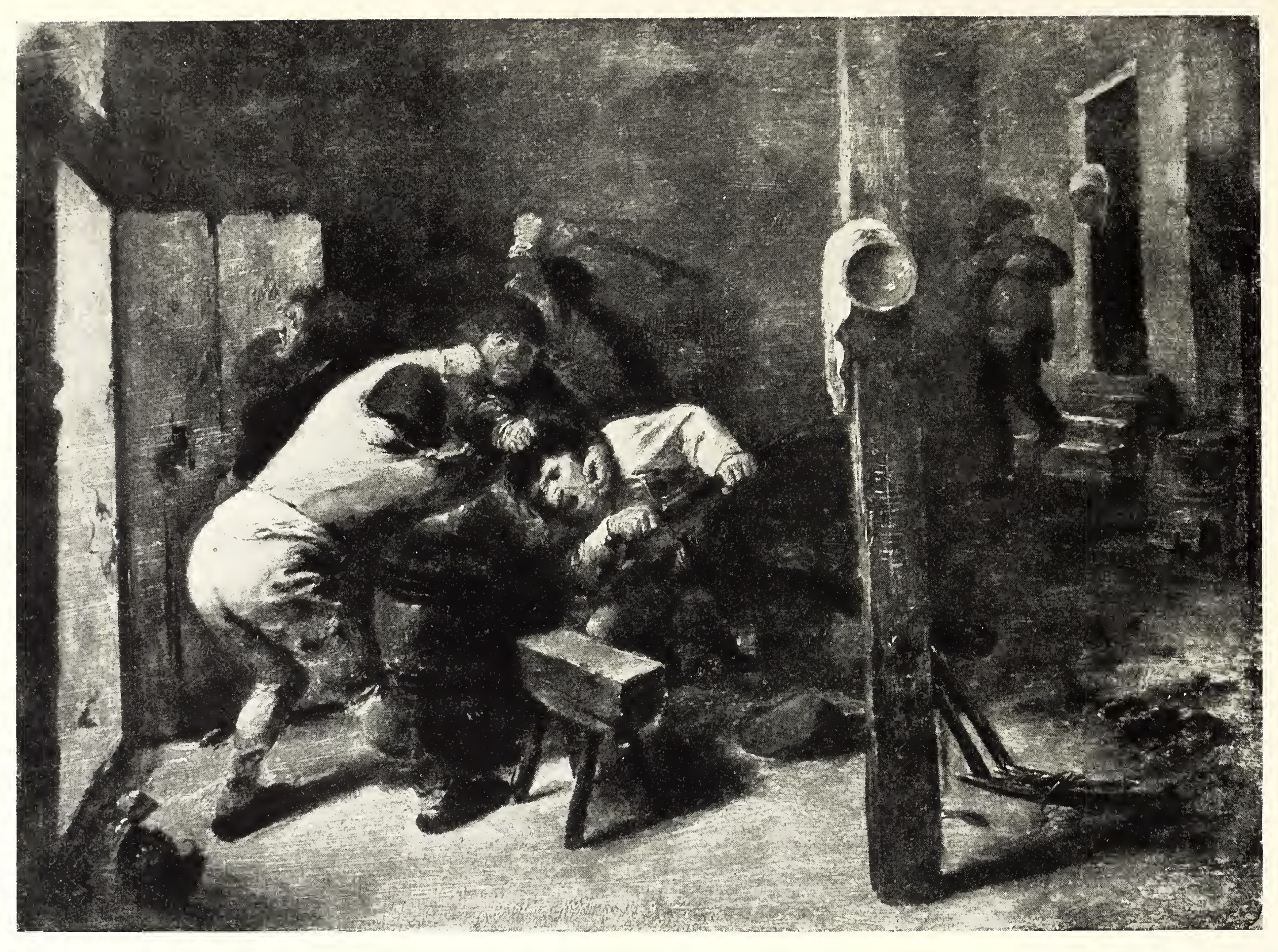
SPÄTERE HAARLEMER UND FRÜHE ANTWERPENER BILDER

Zwischen 1627 und 1631 fehlen bisher alle Urkunden über den Künstler. Erst Ende 1631 kann er nach Antwerpen übergesiedelt sein, wo er alsbald in die Lucas-Gilde eintrat. Wenn wir für diese vier Jahre, über die wir ohne Nachricht von Brouwer sind, nicht mit Bestimmtheit angeben können, wo er sie zugebracht hat, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß er auch in diesen Jahren seinen Wohnsitz noch in Haarlem hatte; er wäre sonst nicht von so verschiedenen Seiten selbst von Zeitgenossen schon als Haarlemer angesehen worden. Wichtiger ist die Frage: welche Bilder kann Brouwer in diesen Jahren gemalt haben? Dürfen wir schon für diese Zeit eine wesentliche Fortentwicklung oder selbst Veränderung in seiner Kunst annehmen? Und wenn dies der Fall ist, wie kam dieselbe zustande?



43 Privatbesitz

Wir sahen, daß die figurenreichen Kompositionen Brouwers, auch die schon aus etwas vorgeschrittener Zeit, wie die Bilder in Cassel, in der Sammlung M. Kann, der „Schläfer“ im Louvre und a. m., in der Anordnung und in der Einstellung in den Raum noch meist überhäuft und wenig geschickt sind. Der Künstler hat diese Mängel selbst empfunden und sucht sie allmählich durch einfachere und mehr durchgebildete Kompositionen mit wenigen Figuren, die nur bis zu den Knien gesehen sind, zu überwinden. Die Bilder, wie der „Dorffriseur“, früher in der Sammlung R. Kann (Abb. 42), von der mehrere Wiederholungen vorkommen, und eine Art Gegenstück gleichfalls mit drei Figuren, deren jetziger Besitzer mir nicht bekannt ist (Abb. 43), vor allem das köstliche „Quartett“, das in der Sammlung Rothan in Paris den Namen Frans Hals trug, erfüllen die Anforderung, die so einfache Darstellungen an die Komposition stellen, besser, als dies Hals selbst in seinen seltenen Bildern mit mehreren Genrefiguren tut (Abb. 45). Im „Quartett“



44 München. Pinakothek



45 Paris. Früher Sammlung Rothan

erinnert auch die breite, flüssige Behandlung in flott aufgesetzten, unvermittelten Pinselstrichen im Kleinen auffallend an solche größeren Bilder des Frans Hals. Ein anderes „Vierblättriges Kleeblatt beim bescheidenen Mahl" in der Sammlung Stokvis in Brüssel (Abb. 46), das in ähnlicher Weise in kleinen, bis zu den Knien gesehenen Figuren, aber wesentlich ungeschickter komponiert ist, erinnert wieder in anderer Weise an die markige Malweise des Meisters Hals. Die Farbengebung ist auch in diesen Bildern die ähnliche wie in den größeren Kompositionen um die Mitte der zwanziger Jahre, nur sind die sahnenfarbenen, mattrosa, grünen und anderen Töne weniger rein



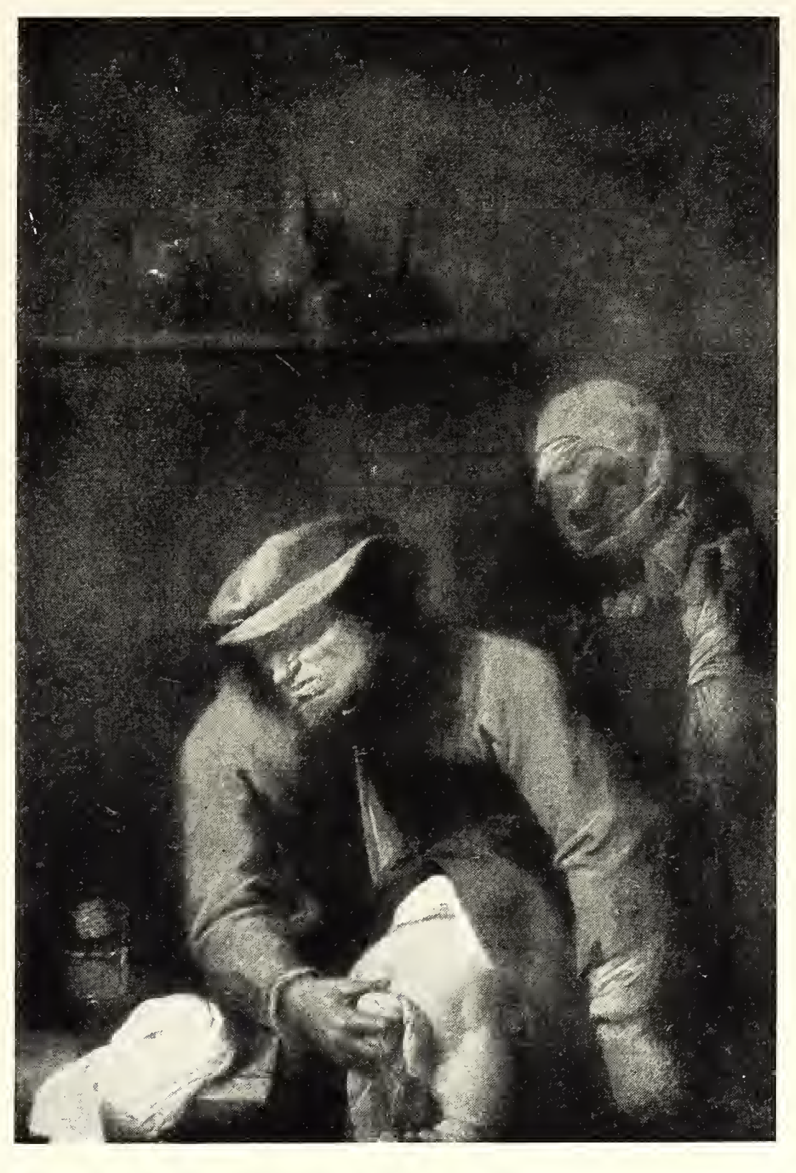
46 Brüssel. Sammlung Stokvis

gehalten, damit sie hier, wo sie nicht durch das Helldunkel des Raumes abgetönt werden, nicht zu stark sprechen.

Ein sehr amüsantes Bild, in dem die drei bis zu den Knien gesehenen Figuren noch schräg in den Raum gestellt sind, sind die „Unangenehmen Vaterpflichten“ in der Dresdener Galerie (Abb. 48), wohl ein Bild aus einer frühen Folge der „Fünf Sinne“, von der die übrigen Darstellungen jetzt nicht mehr oder noch nicht wieder bekannt sind. Es liegt ein köstlicher Humor in



47 Wien. Albertina



48 Dresden. Galerie

der Erfindung dieses „Geruchsinnes“; der beleidigte Ausdruck der Pflichterfüllung im Vater und die Entrüstung der herzueilenden Mutter hinter ihm sind unnachahmlich wiedergegeben; selbst der durchgehend kühle, blonde Ton der hellen Farben: mattes Rot, Gelb und Blau neben kaltem Weiß, hilft diese üble Stimmung über das kleine Malheur mit zum Ausdruck bringen. Eine flüchtige Federzeichnung zu einem ähnlichen Motiv besitzt die Albertina in Wien (Abb. 47). In einer gutgeschlossenen Komposition, der „Operation am Fuß“ in der Sammlung Schloß (Abb. 49), sind die drei Figuren durch voll einfallendes Licht von einem breiten Fenster links scharf beleuchtet, während der übrige Raum im Dunkel gehalten und selbst ein kleines Laboratorium mit einem Arbeiter im Hintergrunde nur matt beleuchtet ist; nur der Reflex in der Glaskugel an der Decke hellt das Dunkel



49 Paris. Sammlung Schloß

in pikanter Weise auf. Das in frühen Bildern Brouwers noch ungewohnte Helldunkel und scharf einfallende Licht steht in seinen Gemälden nicht ganz vereinzelt; wir finden es noch in ein paar anderen Bildern, die nach ihren Typen und ihrer Färbung offenbar der gleichen Zeit des späteren Haarlemer Aufenthalts, wie wir annehmen dürfen, angehören. Das eine ist mit der Sammlung Dutuit in das Petit Palais zu Paris gekommen (Abb. 50): drei Saufkumpane, von denen der eine dem neben ihm sitzenden Burschen beseligt die Linke auf das Haupt legt, während ein dritter dahinter steht. Auch hier fällt helles Licht in den kleinen dunklen Raum und bringt die prachtvollen gelblichroten und grünlichblauen Farben der Kostüme und den tiefgrünen Krug im Vordergrunde zu außerordentlicher Wirkung. Während hier die Komposition vernachlässigt ist, ist sie in einem größeren Breitbild mit der Darstellung einer „Tabakshöhle“ in der Sammlung Schloß (Abb. 51), in dem die Wirkung des Helldunkels noch stärker ist, besonders fein durchdacht.



50 Paris. Petit Palais

Drei vorn rechts sitzende Burschen, auf deren tieffarbige Kostüme volles Licht fällt, geben sich ganz dem Genuß ihrer Tonpfeifchen hin, während sich links im dunklen Grunde vier andere wie Schattenrisse vor dem Feuer des großen Kamins bewegen. Kein Fenster, keine offene Tür stört in diesen beiden Bildern die geschlossene Wirkung des Lichts. Ein ähnliches Bild mit starkem Helldunkel besitzt Herr Max Kellner in Wien (Abb. 1): Drei



51 Paris. Sammlung Schloß

Bauern, rauchend und trinkend, um eine Tonne versammelt; im Grunde am Kamin und links zwei andere Bauern, von hinten gesehen. Die kräftigen Farben, namentlich Rot, Grün und Blau, sind durch das Helldunkel gemäßigt. Der hübsche, fast von vorn gesehene Raucher hinter der Tonne, der seine dünne Rauchwolke nach oben bläst, ist fast derselbe, wie auf dem figurenreichen Bilde des Herzogs von Arenberg, in dem man Brouwer selbst erblicken will.

Noch mehr auf starke Lichtwirkung geht der Künstler in seinem „Lautenspieler bei Kerzenlicht", früher in der Sammlung Goudstikker (Abb. 52) aus, worin er die schwierige Aufgabe der Beleuchtung aus zwei verschiedenen und sehr verschieden wirkenden Lichtquellen: vom Kerzenlicht, bei dem der junge Musikus die Noten liest und dazu singt, und vom flackernden Kaminfeuer, das auf der anderen Seite dicht neben ihm auflodert, sich gestellt und meisterhaft gelöst hat. Ohne diese Bilder zu kennen, hat schon Burger die Vermutung ausgesprochen, daß Brouwer zu einer gewissen Zeit von Rembrandtschen Bildern beeinflußt sein müsse. Dr. Schmidt-Degener sucht diese bloße Vermutung durch den Hinweis auf die Bilder im Petit Palais und in der Sammlung Schloß näher zu begründen und verweist die Entstehung

dieser Bilder daher in die letzte Zeit von Brouwers Aufenthalt in Haarlem, also um das Jahr 1630. Wir können ihm darin nur beistimmen. Ein solcher Einfluß, der nur ein kurzer, vorübergehender war, ist nur in der Zeit erklärlich, als die beiden etwa gleichaltrigen jungen Künstler nahe beieinander lebten und tätig waren. So selbständig und unentwegt beide ihre künstlerischen Ziele verfolgten, mußten sie doch unwillkürlich jeder aus der Kunst des anderen seinen Nutzen ziehen. A. Brouwer als der früher entwickelte, durch seine Liebenswürdigkeit, sein vielseitiges Talent und wilde Lebenslust bekanntere, wird sich kaum zu dem ganz in sich gekehrten, nur für seine Kunst lebenden Jüngling auf der Mühle in Leiden hingezogen gefühlt haben; aber Bilder wie „Der Gelehrte" von 1627, im Berliner Museum, wie der kleine „Petrus unter den Knechten", in Tokio, oder das Emmaus-Bild in Musée André-Jacquemart in Paris, die Hamburger „Darstellung im Tempel" und andere mehr, die in den folgenden Jahren entstanden, mußten ihn aufmerksam machen auf Schwächen, die seinen eigenen Bildern noch anhafteten. Er lernte daran, wie er seine Bilder durch aufmerksamere Beobachtung des Lichtes in ihrer Wirkung steigern und verfeinern konnte.
Brouwer war ein so starkes Genie, daß es schwer ist, von Einflüssen zu sprechen, die er in sich aufgenommen habe; das gilt schon für seine Lehrzeit bei Frans Hals, gilt ebenso für die kurze Zeit, in der er Rembrandts neue Kunst kennen lernte, und gilt schließlich für seine Tätigkeit unmittelbar neben Rubens. Die drei größten Meister der nordischen Barockkunst haben ihm nahegestanden und aufs höchste bewundert; der eine war sein Lehrer und auch die anderen beiden haben Einfluß auf ihn geübt, aber von seinem Wege hat ihn keiner von ihnen auch nur einen Schritt weit abgebracht; wohl aber haben sie alle durch ihr Vorbild auf die volle Entwicklung seines außerordentlichen Talents eingewirkt. Schmidt-Degener sagt über den Eindruck gewisser früher Bilder Rembrandts auf Brouwer: „C'est l'étude de l'atmosphère, du clair-obscur, de la lumière du soir, de tout ce qui atténue et harmonise qui le préoccupe. Les crêmes clairs d'autrefois se changent en ors sombres, les rouges cerises deviennent des grenats étaints et les verts de gris vifs disparaissent pour de doux verts olive."
Die Zahl der Bilder Brouwers, die diesen Einfluß Rembrandts beweisen, ist nur eine kleine; der Einfluß war nur ein vorübergehender und in keiner Weise bestimmender, aber dennoch hat er die Kunst des Meisters vervollkommnet. Erst jetzt sehen wir ihn auch die größte Komposition leicht und glücklich auf das mannigfachste gestalten, das Motiv des Bildes voll

und treffend zum Ausdruck bringen und alles Detail, so sehr er es gerade in dieser Zeit zu betonen liebt, doch der Hauptdarstellung unterordnen, den Raum auf das geschickteste vertiefen, die malerische Wirkung ebensosehr wie die Charakteristik im einzelnen und ganzen zur Geltung bringen. Eine Reihe von Bildern Brouwers, die in die nächsten zwei oder drei Jahre gehören müssen, zählen unter seine Meisterwerke. Im Reichtum der Darstellung und Fülle der Charakterfiguren und von Beiwerk aller Art, in Feinheit der Zeichnung und Durchführung, zum Teil auch schon in der koloristischen Wirkung gehören sie zum Vollendetsten, was der Künstler geschaffen, was die Kunst von Holland und den Niederlanden im 17. Jahrhundert überhaupt aufzuweisen hat. Die Frage, ob sie noch in der letzten Zeit in Holland, ob bald nach seiner Übersiedlung nach Antwerpen entstanden sind, läßt sich noch nicht mit Sicherheit beantworten; wissen wir doch auch noch nichts über die letzten vier Jahre seines Aufenthalts in Holland, ebensowenig wie über den Grund seiner Übersiedlung. Aus bloßer Laune hat er Holland gewiß nicht verlassen, da er hier schon als Zwanzigjähriger gefeiert und seine Bilder sehr gesucht waren, da er mit aller Liebe am Lande und seiner Freiheit hing; mußte er dafür doch in Antwerpen mit langer Haft auf dem Kastell büßen und hat er noch in seinen letzten Jahren in Antwerpen mit Landsleuten, die aus dem Norden kamen, wie mit Jan D. de Heem und Jan Lievens nahe Freundschaft geschlossen — nicht nur der Gütergemeinschaft wegen, indem er die gewohnten Angriffe auf ihre Kassen machte. Sein Abschied aus Holland für immer (vielleicht ebenso plötzlich wie der Abschied des Jünglings aus den Niederlanden durch Verlassen des Vaterhauses in Oudenaarde) ist ein Rätsel und wird es vielleicht immer bleiben. Aber so sehr wir dies für die Kenntnis vom Leben und Wirken des Künstlers bedauern müssen, für seine künstlerische Entwicklung und Würdigung ist die Lösung dieses Rätsels ziemlich gleichgültig; ebenso wie es die Beantwortung der Frage ist, ob die Gruppe von Bildern, die wir jetzt als zusammengehörig betrachten wollen, noch sämtlich oder zum Teil in den letzten Jahren in Haarlem oder schon in den ersten Jahren in Antwerpen entstanden sind. Das Verschwinden jedes stärkeren Einflusses von Rembrandt, der Reichtum der Komposition wie der Färbung, die starken Lokalfarben und die Freude am Detail in diesen Bildern scheinen mir jedoch eher für ihre Entstehung in Antwerpen und den beginnenden Einfluß von Rubens zu sprechen.

Die meisten dieser Bilder sind seit ihrer Entstehung als Meisterwerke



52 Privatbesitz

Brouwers bekannt und von seinen Biographen gefeiert. Das eine, in zwei anscheinend fast gleichwertigen Exemplaren (in der Galerie des Herzogs von Arenberg und in Dulwich Gallery; Abb. 3) wird schon von Houbraken in Beziehung gebracht mit seiner Haft in der Festung, wo gleichzeitig (was als irrtümlich längst nachgewiesen wurde) ein Herzog von Arenberg eingekerkert gewesen sei und das Bild vom Künstler erworben habe. Ein anderes, der „Streit beim Kartenspiel", das mit der kurfürstlichen Galerie nach München kam, soll das erste Bild gewesen sein, das der junge Malerbursche heimlich auf eigene Faust in Amsterdam verkauft und dadurch sich von seinem Lehrer und Peiniger Frans Hals freigemacht habe. Soviel Behauptungen, soviel Irrtümer! Wir haben durchaus keinen Grund, anzunehmen, daß der alte Hals seine Schüler und besonders den jungen Brouwer ausgebeutet habe; würde er sonst soviel Schüler gehabt haben? Jenes Bild, „Der Streit beim Kartenspiel"(vgl. Abb. 55), ist aber keineswegs ein frühes Jugendbild, sondern ein Werk aus Brouwers reifster Zeit. Das beweist der Vergleich mit den wirklichen Jugendwerken, wie wir sie kennen lernten und wie sie sich, zwar nur aus den künstlerischen Qualitäten und dem Fortschritt in denselben, aber daraus auch mit großer Bestimmtheit ergeben. Ausschließlich auf diese Stilkritik sind wir auch für die spätere Zeit des Künstlers, etwa vom Jahre 1630 bis zu seinem Tode Anfang 1638, also für rund acht oder vielleicht nur sieben Jahre angewiesen. Es wird zwar ein Gemälde, „Die singenden Bauern" in Bridgewater Gallery, namhaft gemacht, das die zweifellos echte Jahreszahl 1633 trägt, die uns also einen Markstein zur Scheidung der Bilder, welche vor und welche nach diesem Datum entstanden sein müßten, abgeben würde; aber leider ist dieses Bild, wie wir später sehen werden, nicht von Brouwer, sondern von David Teniers, der gerade um 1633 begann, seinen älteren Landsmann fast sklavisch nachzuahmen. Daß die Jahreszahl 1640 auf einem echten und mit dem Monogramm bezeichneten Bilde gefälscht sein muß, bedarf keiner besonderen Begründung, da ja Brouwer schon Ende Januar 1638 starb.

Suchen wir also in der nicht unbeträchtlichen Zahl der Gemälde aus dieser seiner späteren Zeit — es sind mehrere Dutzend seiner Meisterwerke darunter! — die Entwicklung des Künstlers, der niemals stillstand und immer wieder neu erscheint, immer fortschreitet, aus dem Stilcharakter dieser Bilder zu gewinnen.

Das Gemälde, das der Herzog von Arenberg 1632 von Brouwer auf der Festung erworben haben soll, „die Kneipe mit Rauchern und Trinkern", kann sehr



53

London. Sammlung H. M. Clark

wohl um diese Zeit, wenn nicht noch ein Jahr früher entstanden sein. Der Holzbalken, der vorn rechts wohl als Stütze der Decke steht, kommt ganz ähnlich und mit demselben daran aufgehängten tiefgrünen Napf auf einem Bilde von ähnlicher Komposition in der Sammlung H. M. Clark in London (Abb. 53) vor. Letzteres ist offenbar das frühere, worauf die gedrängtere Komposition, die Überfülle von Kleinkram: Krügen, Näpfen usw. unter und auf dem Tische und auf einem Bord an der Wand, wie die helle, sahnefarbene Jacke, die weiße Zipfelmütze und Schürze der köstlichen Hauptfigur, des laut jubelnden Wirts in der Mitte, hinweisen. Die verschiedenen Zecher am Tische sind höchst individuelle Gestalten, trefflich gezeichnet und durchgeführt, wie alle Gegenstände im Vordergrunde, während eine Gruppe von drei Bauern, die, durch den Holzpfeiler getrennt, am Kamin in einer Vertiefung des verräucherten Zimmers im Halbdunkel sitzen, nur unbestimmt angedeutet ist.

In der Kneipszene der Galerie Arenberg ist die Nische mit dem Kamin größer und heller, und die Gruppe von fünf Figuren, die sich am Kamin wärmen, ist stärker hervorgehoben, obgleich sie zwischen der starkfarbigen (schmutzigweiß, rosa und grün) Hauptgruppe der vier Zecher und Raucher links und dem Burschen am Pfeiler rechts im Vordergrunde, welche gewissermaßen den farbigen Rahmen dieser Gruppe bilden, ganz tonig und malerisch unbestimmt gehalten ist. In dem jungen, fast von vorn gesehenen hübschen Burschen mit kleinem Schnurrbart, der, leicht zurückgelegt, den Rauch seines Tonpfeifchens hinauspafft, hat man Brouwer selbst erkennen wollen; vielleicht mit Recht, da er dem, nach van Dyck einige Jahre später gestochenen Bildnis ähnlich sieht und aus dem Bilde herausblickt.

Etwa in die Zeit dieser Bilder, unter denen es wohl das früheste ist, gehört auch eine oft wiederkehrende Darstellung eines Zahnarztes, deren beste Wiederholung, obgleich ebenfalls kein Original, in der Galerie zu Karlsruhe hängt (Abb. 5). Die Auffassung ist eine sehr wahre und momentane; die Gruppe von vier Bauern ist vorn in der Mitte des Zimmers gut aufgebaut. Eine Batterie von großen Töpfen, die vorn rechts auf dem Boden stehen, fehlt auch hier nicht, während auf dem Tisch dahinter, bei dem der kleine Gehilfe des Zahnkünstlers beschäftigt ist, kleinere Gefäße aufgestellt sind. Dieser, eine charakteristische Figur in entsprechendem Kostüm, das die hellen gelblichen und rosa Farben neben tieferem Rot in der Jacke des Bauern zeigt, die noch auf die letzten Jahre von Brouwers Aufenthalt in Holland weisen. Der Mangel an feinerer Zeichnung, namentlich in den Köpfen, macht es



54 München. Pinakothek

unwahrscheinlich, daß uns in diesem Exemplar das Original des seinerzeit offenbar sehr berühmten Bildes erhalten ist.
Die Pinakothek besitzt zwei Gemälde, die diesen Bildern in Komposition und Färbung sehr nahe stehen, sie aber noch wesentlich übertreffen. Die Operation am Fuße, „Beim Dorfbader" (Abb. 54), hat eine solche Fülle an Kleinkram aller Art, wie sie das Operationszimmer eines solchen Faktotums der Chirurgie, der zugleich als Barbier den ganzen Ort besorgte, aufweisen mußte; dazu das Gepäck und Gerät der Leute, die gerade bedient werden. Alle diese kleinen Gegenstände sind nach Stoff, Form und Farbe mit einer Meisterschaft wiedergegeben, mit einer Delikatesse behandelt, die ein Dou oder Mieris nicht erreicht haben. Und doch zieht alles dieses Beiwerk trotz der Liebe, mit der es durchgeführt ist, den Blick nicht ab von den Figuren, von der Hauptdarstellung. Die Gruppe mit dem Handelsmann, der sich die Wunde am durchgelaufenen Fuß vom Bader reinigen läßt, und die Alte dahinter, die das Pflaster auf einem Feuerbecken bereit hält, ist durch die Zusammengruppierung, durch die Stellung vorn fast an den Bildrand, das starke Licht, das darauf fällt, und die hellen harmonischen Farben ebenso wie durch die Zuspitzung der Aktion in den einzelnen Figuren ganz in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Die kleine Gruppe mit dem Alten, der sich rasieren läßt, hinten am Kamin und der links zur Tür hineinschauende junge Rüpel, der sich den frischen Schmiß auf seiner Backe verbinden lassen will, sind nur Nebenfiguren, um das Metier und das Lokal des Dorfchirurgen noch mehr zu charakterisieren. Der feine Kopf des Chirurgen, der mit aller Aufmerksamkeit die Wunde reinigt, der verhaltene Schmerz des Operierten, einer ebenso prächtig gezeichneten Charakterfigur, und die alte Dienerin, deren Aufmerksamkeit zwischen ihrer Assistenz an der Fußoperation und dem eben eintretenden neuen Kunden geteilt ist, sind meisterhaft erfundene Gestalten. Die Farben sind hier ein helles Braun im Rock des Baders, helles Rot und Blau im Kostüm des Handelsmannes neben Weiß und neutralen Farben.
Gleichen Charakter und gleiche Meisterschaft hat das etwas kleinere Bild, „Die raufenden Kartenspieler" (Abb. 55). Das Momentane dieser dramatischen Szene ist aufs packendste erfaßt und in einer einfachen großaufgebauten Gruppe wiedergegeben. Die wilde Erregung der vier Burschen, von denen zwei gegen zwei Partei nehmen, teilt sich auch dem Wirte mit, der, durch den Lärm aufgeschreckt, Böses ahnend herbeieilt und durch die geöffnete Tür schaut. Hier sind die Ausstattungsstücke auf das Notwendigste

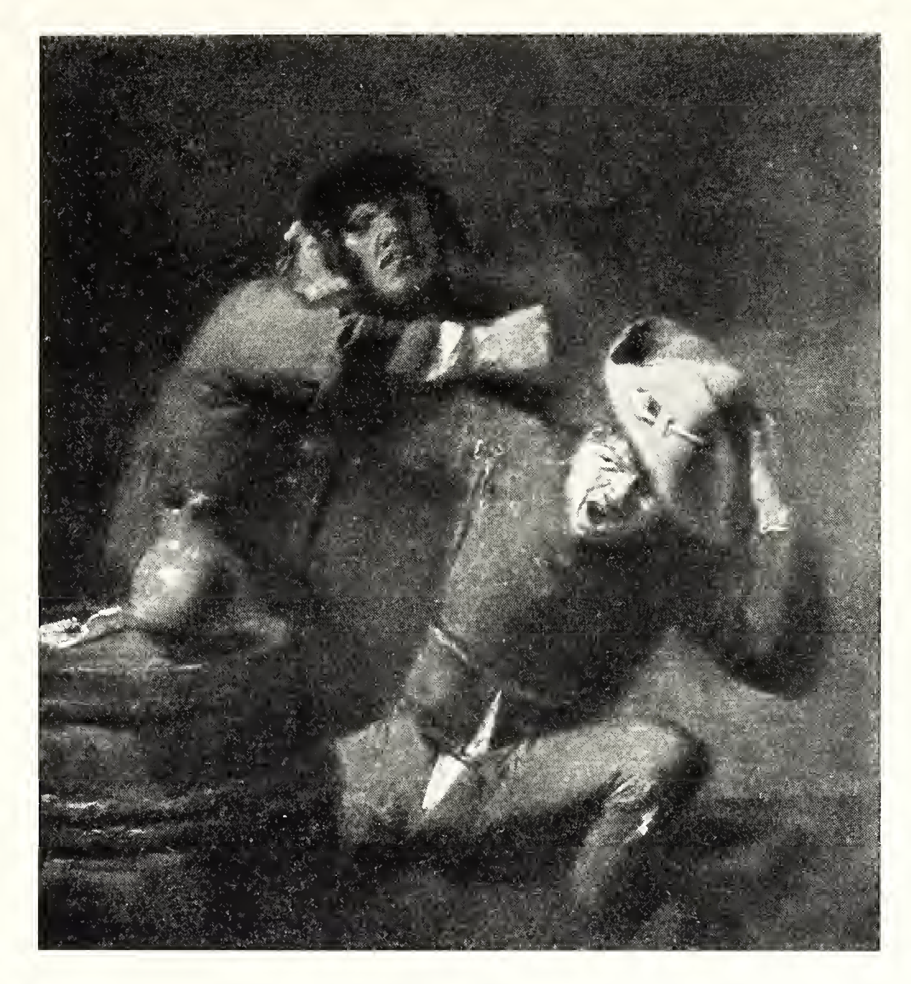


55 München. Pinakothek

beschränkt, um den Ort, einen feuchten Keller, und die Leute zu charakterisieren, lauter sehr individuelle und interessante Typen, fast alle neu in den Hunderten von Charakterköpfen, die Brouwer in seinen Bildern geschaffen hat. Die Karten, der Grund zum Streit, sind an den Boden geworfen, die Krüge sind zur Seite gestellt oder werden als Waffe gebraucht, Säbel und Dolche werden gezückt, ein Feuerbecken für die weißen Tonpfeifen steht am Boden. In der feuchten Luft des Kellers kommen die starken Farben tonig zur Geltung; in ihren scharfen Gegensätzen: Blaß-Rosa und sahnefarbenes Gelb neben tiefem Blau, Rot und dunklem Grün, im Krug vorn, spricht sich zugleich die wilde Erregung des Kampfes aus. In Sauberkeit der Zeichnung bis in die Falten der Anzüge und die Durchführung der Schuhe hat dies trefflich gehaltene Bild kaum seinesgleichen.

Die Pinakothek besitzt auch das Hauptwerk einer Gruppe von Bildern, die wieder auf eine neue, pikante malerische Note gestimmt sind und die nach der Behandlung, dem kernigen Farbenauftrag im Licht, der Kompositionsart mit der Vertiefung des Raumes nach hinten einer nicht viel späteren Zeit, den ersten Jahren in Antwerpen, angehören. Der Künstler, wohl frappiert durch ein zufällig ihm auffallendes Kostüm in tiefgrünen und blaugrünen Farben, sucht hier koloristische Lösungen auf Grund dieser dominierenden Farben, zu denen er einige andere mehr untergeordnete Farben in feinster Weise zu stimmen weiß.

Am stärksten und einfachsten kommt diese Farbenstimmung in dem Bilde einer „Keilerei von zwei Bauern am Faß“ in der Pinakothek (Abb. 56) zum Ausdruck, in dem der Künstler diese neue Farbenimpression wohl zum ersten Mal zum Ausdruck zu bringen suchte, wie er schon auf den eben besprochenen größeren Kompositionen die gleiche prächtige Farbe in dem grünen Napf am Pfeiler oder einem Krug wenigstens als kräftige kleine Note in den Vordergrund gestellt hatte. Der junge vorn auf einer Bank sitzende, laut aufschreiende Bursche, der den Faustschlag seines ihn von hinten überfallenden Gegners geschickt pariert, indem er in sein dichtes schwarzes Haar packt, trägt eine tiefgrünlich blaue Jacke, eine tiefgrüne Hose und großen Schlapphut von hellerem Grün, während der wüste Angreifer eine dunkelviolette lange Jacke trägt. Ist hier auf dem engen Raume diese kühne Farbenzusammenstellung fast zu kräftig, so ist sie in einer größeren Komposition in der Dresdener Galerie, auch einer „Schlägerei am Fasse“ (Abb. 57), aber mit der Wirtsfamilie hinten am Kamin, zur feinsten, eigenartigsten Farbenharmonie ausgebildet. Hier ist der ertappte Falschspieler auf der Bank, den der



56 München. Pinakothek

aufgesprungene Mitspieler beim Schopf genommen hat und mit dem Krug bearbeiten will, ganz in Grün gekleidet, und der links den Dolch zückende Spieler trägt gleichfalls eine tiefgrüne Hose und blaue Jacke, während das rote Unterkostüm und die braune Jacke des mittleren Burschen diese energischen grünen und blauen Farben in feinster Weise ausgleicht. Daß auch hier die verschiedenen Gestalten wieder neu vom Künstler erfunden und mit packender Lebendigkeit geschildert sind, braucht kaum noch bemerkt zu werden. Um an einem frappanten Beispiel die einzigartige Beobachtungsgabe und das plastische Gedächtnis des Meisters sich recht deutlich einzuprägen, beachte man nur, wie die rechte Hand des Falschspielers wie gelähmt erscheint, weil sein Gegner mit dem Schopf auch die Kopfhaut mit eisernem Griff gepackt hat.

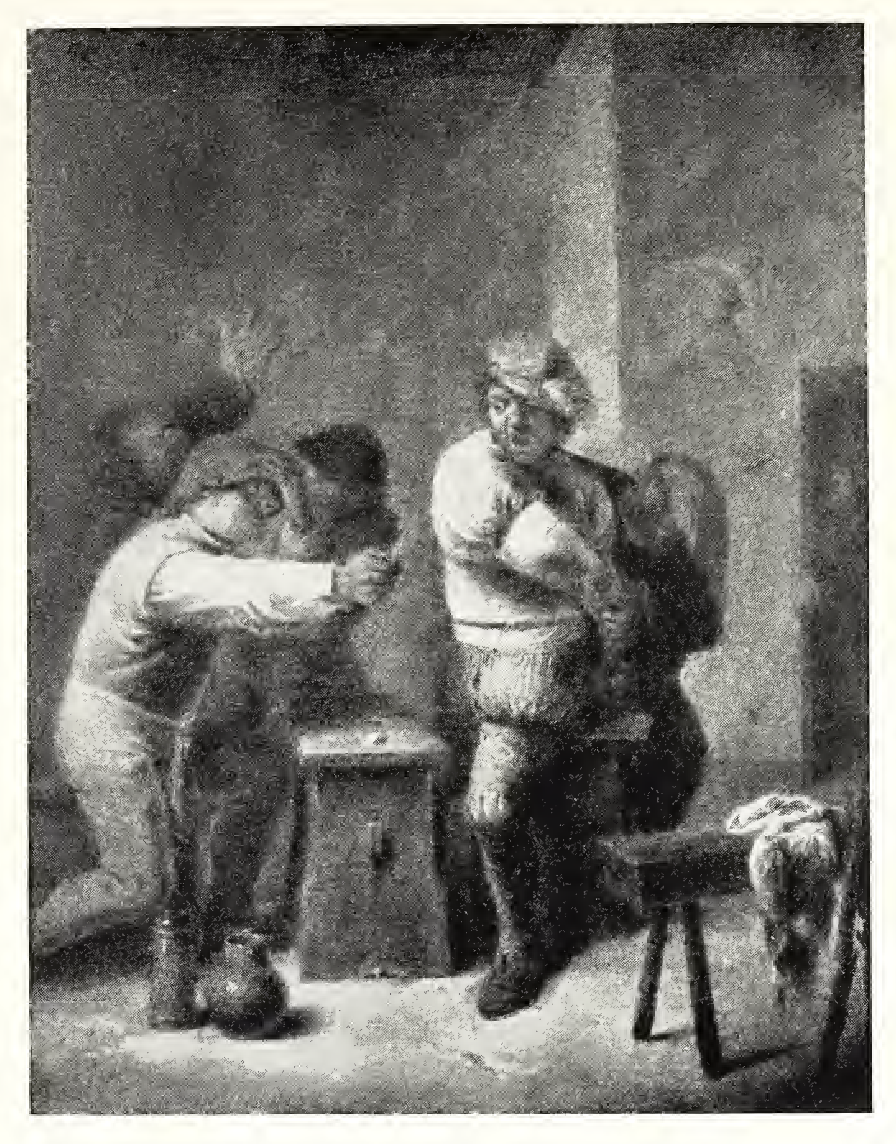
Das in sich abgeschlossenste, auch psychologisch besonders feine Bild dieser koloristisch so eigenartigen kleinen Gruppe ist das schon oben genannte „Tabakskollegium“ der Pinakothek (Abb. 4). Wir sind (so habe ich das Bild vor vierzig Jahren beschrieben) in einer jener Winkelkneipen, die der

Künstler nicht nur zu Studienzwecken aufsuchte; die derben Burschen, die sich um den Kneiptisch versammelt haben, geben sich nach Herzenslust dem Genusse und den kleinen Kunststücken des neuen, verbotenen Vergnügens, des „tobackodrinkens“ hin; nur der Wirt, der sich einem hinten in der Tür erscheinenden Bettler — oder Leiermann? — zuwendet, hält seine Stange Braunbier in der Linken. Ein schöner junger Kerl, irgend ein herrschaftlicher Diener oder Schauspieler, mit unnachahmlicher Rauchermiene, der sich nachlässig vorn auf einen Stuhl geworfen hat, zeigt auch in seinem Anzug den gleichen Ausdruck vernachlässigter Eleganz: zinnoberrote Kappe, hellgrüne Hose, die nach der Mode eng anliegt, und kurze bläulich-grüne Jacke mit leuchtend blauem Futter, unter der sich durch die nachlässige Stellung das weiße Hemd herausgeschoben hat. Die Kostüme der übrigen Figuren erscheinen in der rauchgefüllten Kneipe, deren schwüler Dunst durch den Kontrast mit dem kleinen Ausblick in die kühle Landschaft um so stärker hervortritt, nur matt und schmutzig, aber in feinster Weise zu den kräftigen Farben im Vordergrunde gestimmt. Hier hat der Künstler zur Verstärkung der Farbenwirkung wieder ein pikantes kleines Stilleben angebracht: auf dem breiten Schemel einen farbig emaillierten Krug, einen hellgelben Käse und ein weißes Tuch, dahinter einen zweiten Krug.
Ich habe den blasierten jungen Burschen im Vordergrunde dieses Bildes als herrschaftlichen Diener bezeichnet; natürlich nur vermutungsweise, er könnte auch ein Schauspieler oder Haarkünstler sein. Die drei anderen Burschen, deren Gesichter man sieht, sind Typen der Art, wie wir sie in dieser seiner mittleren und zum Teil noch in der letzten Haarlemer Zeit vielfach bei Brouwer finden, namentlich unter den Nebenfiguren. Welcher Klasse der Bevölkerung sie angehören, sieht man an ihren Trachten, ihrem Benehmen und ihrer Umgebung; sie sind regelmäßig Leute aus den untersten Klassen, häufig sogar aus der Hefe des Volkes. Man pflegt sie in den Beschreibungen der Bilder meist als Bauern zu bezeichnen; „Streitende Bauern“, „Zechende Bauern“, „Singende Bauern“ und ähnlich lauten die Titel der meisten Bilder. In den frühesten Bildern des Künstlers, die ausgelassene Zecher und Raucher im Zimmer oder draußen zeigen, sind die Dargestellten in der Tat augenscheinlich Bauern, armes, verkommenes Bauernvolk, das dem Künstler in seiner Plumpheit und ungeniertem Gehaben für seine psychologischen Studien und bei seiner Freude an Karikatur besonders geeignet als Vorwurf für seine Bilder erschien. Diese typischen Bauerngestalten kommen auch auf späteren Bildern noch ab und zu vor,



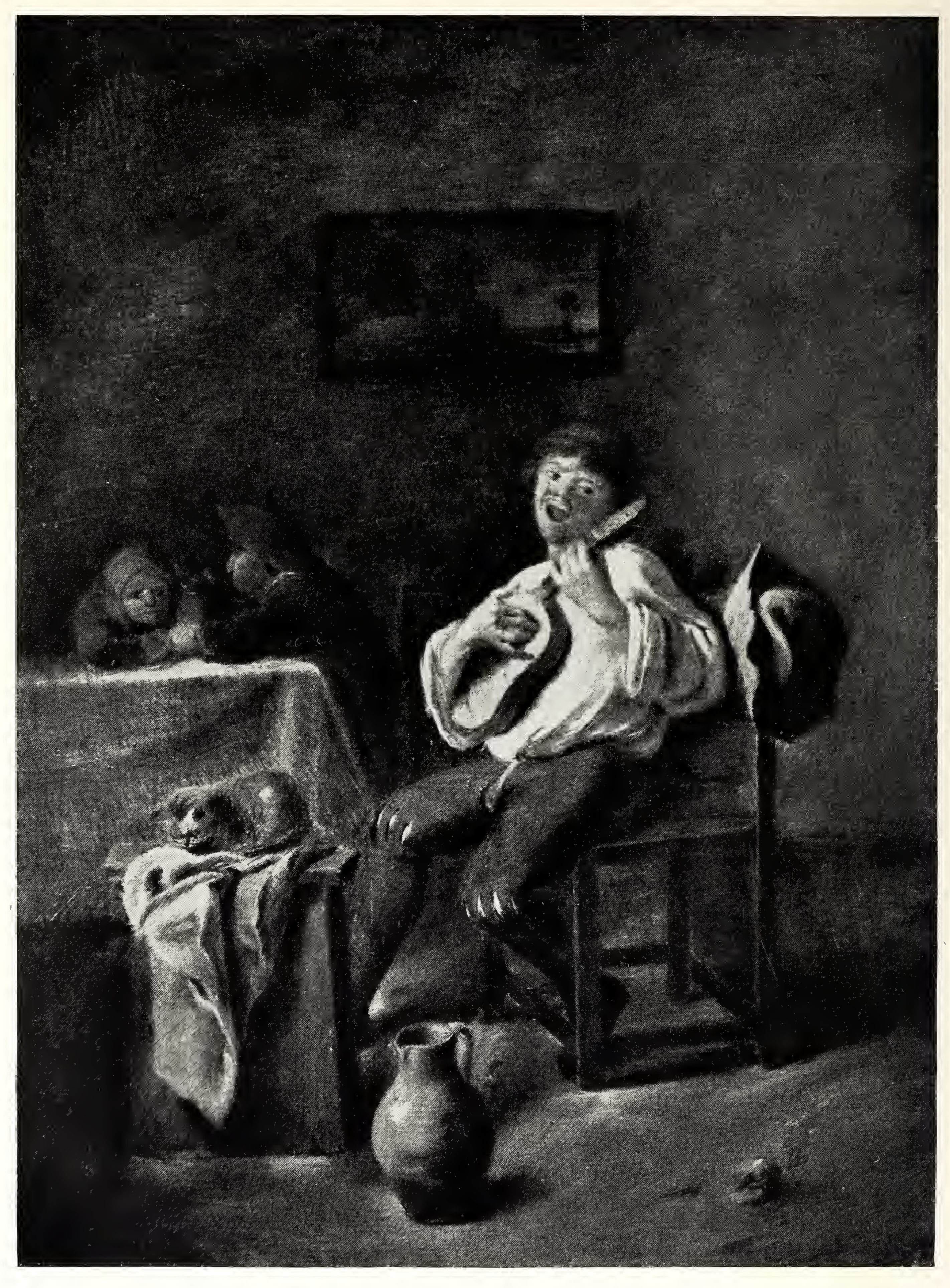
57 Dresden. Galerie

namentlich in den untergeordneten Figuren des Hintergrundes. Aber je mehr der Künstler von typischen Gestalten abkommt, je mehr er Wiedergabe der Individualität, möglichst große Abwechslung und reiche Charakteristik in seinen Figuren anstrebt, um so mehr treten die eigentlichen Bauern in seinen Bildern zurück. Wer sind nun seine Modelle? Es wäre eine interessante Studie, die auch der Kulturgeschichte der Zeit zugute käme, nach dieser Richtung die Fülle von Gestalten, die uns aus Brouwers Bildern entgegentreten, näher zu prüfen, eine Aufgabe, die freilich nur ein mit der Geschichte und Kultur der Niederlande in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und mit der Kostümkunde der Zeit genau vertrauter Forscher mit einiger Zuverlässigkeit zu lösen imstande wäre. Gelegentlich läßt sich in den späteren Bildern der eine oder andere nach seiner Tracht, seinem Schwert oder seinem Degen an der Seite mit großer Wahrscheinlichkeit als spanischer Soldat bestimmen, können wir in anderen Figuren Handwerker, Krämer, Handwerksburschen und andere Leute aus der unteren und mittleren Klasse der städtischen Bevölkerung, namentlich Antwerpens vermuten. Im allgemeinen müssen wir uns aber bis jetzt damit begnügen, darin die buntgemischte Schar des vergnügungssüchtigen Volks aus diesen Kreisen der Bevölkerung zu erkennen, das die Lust am Genuß von Spirituosen und Tabak, an Kartenspiel und Würfeln, an erlaubten und namentlich unerlaubten Orten (den „pistaveren", wie sie C. de Bie bezeichnet) in oder vor der Stadt mehr oder weniger zufällig zusammenführte.
Der Gruppe jener oben besprochenen Bilder, deren starke Farbenwirkung durch ein kräftiges Blau und Blau-Grün bestimmt wird, reihen sich ein paar Bilder von ähnlicher reicher Färbung an. Das eine, der „Messerkampf" (Abb. 58), war früher in der Sammlung des Lord Carlisle. Ein wild aufspringender Bursche zieht sein Schwert, im Begriff sich auf seinen Gegner zu stürzen, der ihm schon das Messer entgegenhält; die Frauen suchen sie zu trennen. Das Bild ist heller im Ton als die „Rauchschule" in München sowie die verwandten Bilder, hat aber auch im Kostüm der beiden Kämpfer die ähnlichen reichen Farben: ein blasses Blau neben Violett, schmutzigem Gelb und Rot. Das auffallend elegante Kostüm des Hauptmesserhelden wiederholt sich noch in ein paar anderen Bildern Brouwers, die auch nach ihrer Färbung der gleichen Zeit angehören müssen. Es erinnert auffallend an die „Landknechtstracht" vom Anfang des 16. Jahrhunderts: gepuffte Oberärmel, Puffen an den Oberschenkeln und an den Knien, wo sie geschlitzt sind. War es ein militärisches Kostüm oder die Tracht einer Genossen-

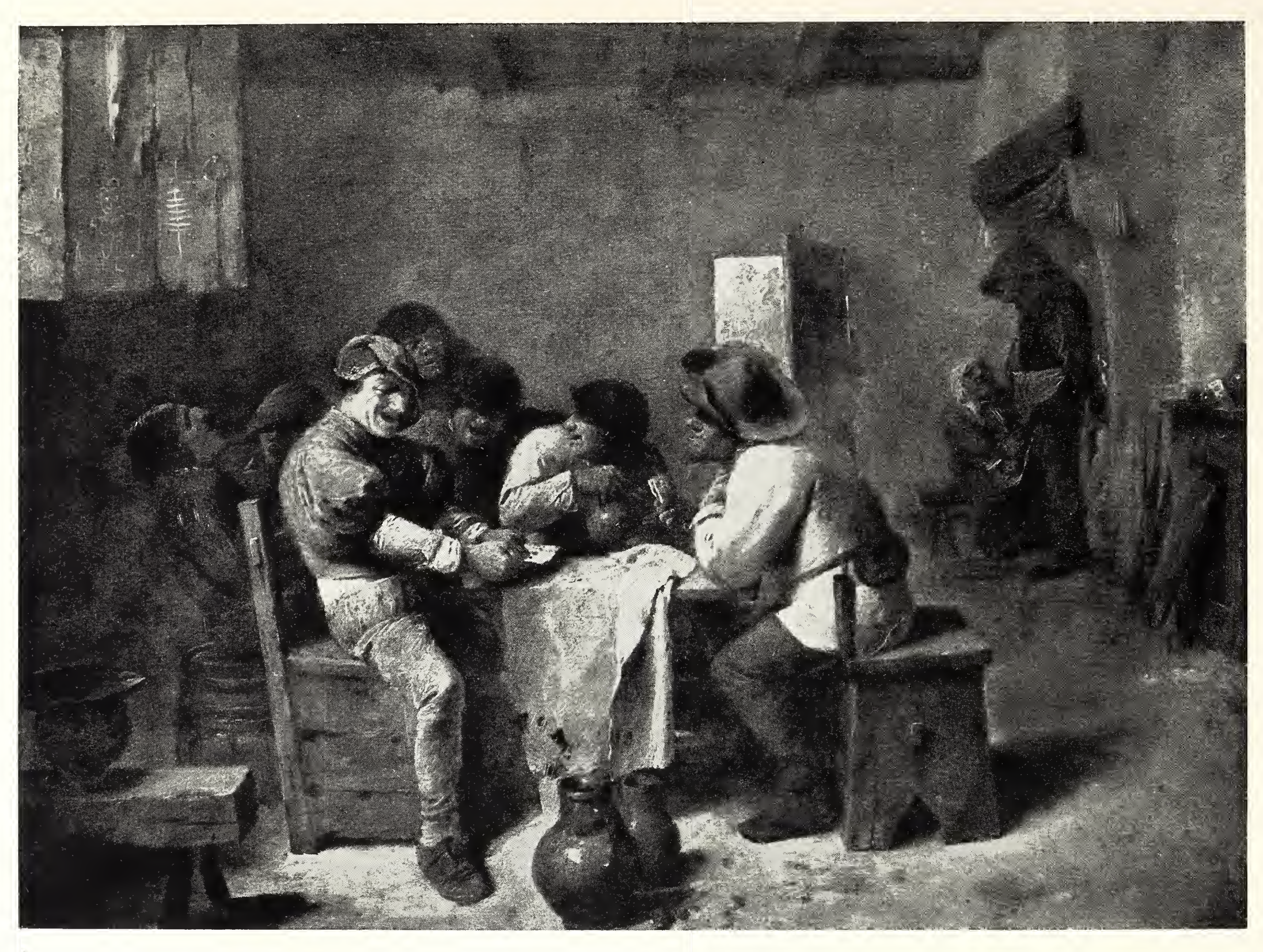


58 Früher Castle Howard, Sammlung Lord Carlisle

schaft? Wir finden es wieder in dem „Gitarrenspieler“ der Sammlung Bottenwieser in Berlin (Abb. 59). Der junge Bursche, der sein Spiel mit Gesang begleitet, hat die Jacke abgelegt, so daß das weite Hemd das volle Licht in sich versammelt. Hosen, Hut und Tischtuch, sowie der Krug haben wieder die starken Farben: Blau, Grün, Rot und trübes Gelb. Vorn auf einem Hocker sitzt, über sahnefarbenem Tuch, eine graue Katze; am Tisch hinten ein Bauernpaar. Das Hauptbild dieser Gruppe besitzt wieder die Pinakothek in den „Beiden Kartenspielern“ (Abb. 60). Der Bursche, der drei Asse erwischt hat und sie glückselig vorzeigt, hat auch hier das gleiche kleidsame Kostüm von gleichmäßig leuchtend grüner Farbe mit einer Kappe von roter Farbe über dem linken Ohr. Sein Gegenspieler hat einen hellen violetten Rock und kräftig rote Hosen. Eine blaue Decke auf dem Tisch zwischen ihnen und ein paar tiefgrüne Krüge im Vordergrund und die durch den Schatten stark-



59 Berlin. Sammlung Bottenwieser



60

München. Pinakothek



61 Privatbesitz

gedämpften blauen und violetten Trachten der Bauern hinter den Spielern geben ein außerordentlich reiches, kräftiges und harmonisches, feinabgetöntes Farbenbild. Dem „Messerkampf" im früher Carlisle'schen Besitz ist ein etwas größeres Breitbild überlegen, dessen Eigentümer z.Zt. mir nicht bekannt ist: „Lebhafte Auseinandersetzung", eine Komposition von sechs sehr lebendig charakterisierten Figuren und von malerischer Anordnung (Abb. 61).

Der Einfluß von Rubens, dem sich Brouwer nach seiner Übersiedlung nach Antwerpen so wenig wie irgend ein anderer Künstler, der dort mit Rubens' Kunst in Berührung kam, ganz entziehen konnte, tritt bei keinem anderen so wenig in Erscheinung wie gerade bei ihm, da er sich nur indirekt äußert, kaum in die Augen fällt. Gar nicht geltend macht er sich nach der Richtung der Motive; sie bleiben — wenn wir von der Darstellung der Landschaft absehen, die jetzt hinzukommt — fast dieselben wie in den Bildern, die er

in Holland gemalt hatte. Auch in der Stilisierung und Typisierung folgt er dem großen Meister in keiner Weise; wir sehen im Gegenteil, daß Brouwer seine Richtung auf stärkere Individualisierung seiner Gestalten gerade in Antwerpen immer noch weiter verfolgt, daß er in dieser Beziehung in manchen der späten Bilder den holländischen Charakter noch stärker herauskehrt und seinem Lehrer Frans Hals näher zu stehen scheint als in den frühen Gemälden, die er in dessen Werkstatt oder später in Haarlem malte. Ja, diesen kommt er gerade in seinen letzten Bildern auch dadurch noch nahe, daß er auf reiche Farbigkeit zugunsten einer tonigen Wirkung mehr und mehr verzichtet, daß er, wie Hals, seine späten Gemälde in einem grauen Gesamtton zusammenhält und die Farben breit und flüssig hinstreicht, während Rubens gleichzeitig immer blumiger in den Farben, immer goldiger und leuchtender im Ton, immer fetter im Farbenauftrag wird. Aber was er von Rubens lernte, was sich ihm aus seinen Werken, die ihn in Antwerpen überall umgaben und deren Entstehung er zweifellos oft in Rubens' Werkstatt verfolgte, fast unwillkürlich aufdrängte, war die volle Sicherheit in der Einstellung seiner Figuren in den Raum, der einheitliche Aufbau der Komposition auch bei den reichsten Darstellungen und die Konzentrierung auf das dramatische Moment, das er sich zur Aufgabe stellt. Auch in der Farbengebung haben Rubens' Bilder dem Künstler neue Anregungen gegeben; vor allem ging ihm, wie wir sehen werden, erst vor den Landschaftsbildern, die Rubens gerade in den dreißiger Jahren mit Vorliebe und größter Meisterschaft malte, das rechte Verständnis für die Landschaft auf, in deren Wiedergabe kein Meister ihn übertroffen hat, wenige ihn erreicht haben.

Was Brouwer zuerst von Rubens lernte, war eine freiere Behandlung, eine leichtere Handhabung des Farbenauftrages. Er hatte in seinen Jugendwerken, abgesehen von den als Humoresken skizzenhaft hingeworfenen Bildern, einen festen, leicht trockenen Auftrag der Farben, deren Lichter durch kurze, eng nebeneinander gesetzte Striche gebildet sind. Erst allmählich wird diese Behandlung leichter und freier; die volle Meisterschaft erreicht aber Brouwer auch darin erst in Antwerpen, offenbar durch das Vorbild von Rubens. Jetzt sehen wir, wie er seine Bilder mit graubrauner Farbe leicht anlegt, wie er diese Untermalung hier und da durchscheinen läßt, oder wie er das ganze Bild, nach Art von Rubens' Skizzen, die als Vorlage für seine Schüler dienen sollten, nach dem unmittelbaren Eindruck vor der Natur prima niederschrieb. Diese momentane Niederschrift des Gesehenen oder Erdachten in der Form, zu der sie die Phantasie des Künstlers ausgestaltet



62 Dresden. Galerie

hatte, hat kein anderer mit ähnlicher Leichtigkeit, Freiheit und Meisterschaft wie P. P. Rubens in seinen Skizzen zu handhaben gewußt. Der ganzen Auffassung und Arbeitsweise Brouwers entsprach diese unmittelbare, freieste Wiedergabe seiner Impressionen; wir sehen daher, wie er bald nach seiner Niederlassung in Antwerpen sich ihrer mit Vorliebe bedient und von ihr bis zu seinem Tode Gebrauch macht, nicht nur zur Schilderung kleiner Charakterköpfe und Einzelfiguren, sondern selbst für reichere Kompositionen. Ganz bezeichnend ist es für den jungen Meister, daß er in der Ausführung dieser skizzenhaften Bilder — denn solche und nicht eigentliche Skizzen sind es — von Rubens' Art zu skizzieren wesentlich abweicht, und daß er fast in jedem Bilde wieder eine neue Lösung dieser seiner Improvisationen findet.



63 Dresden. Galerie

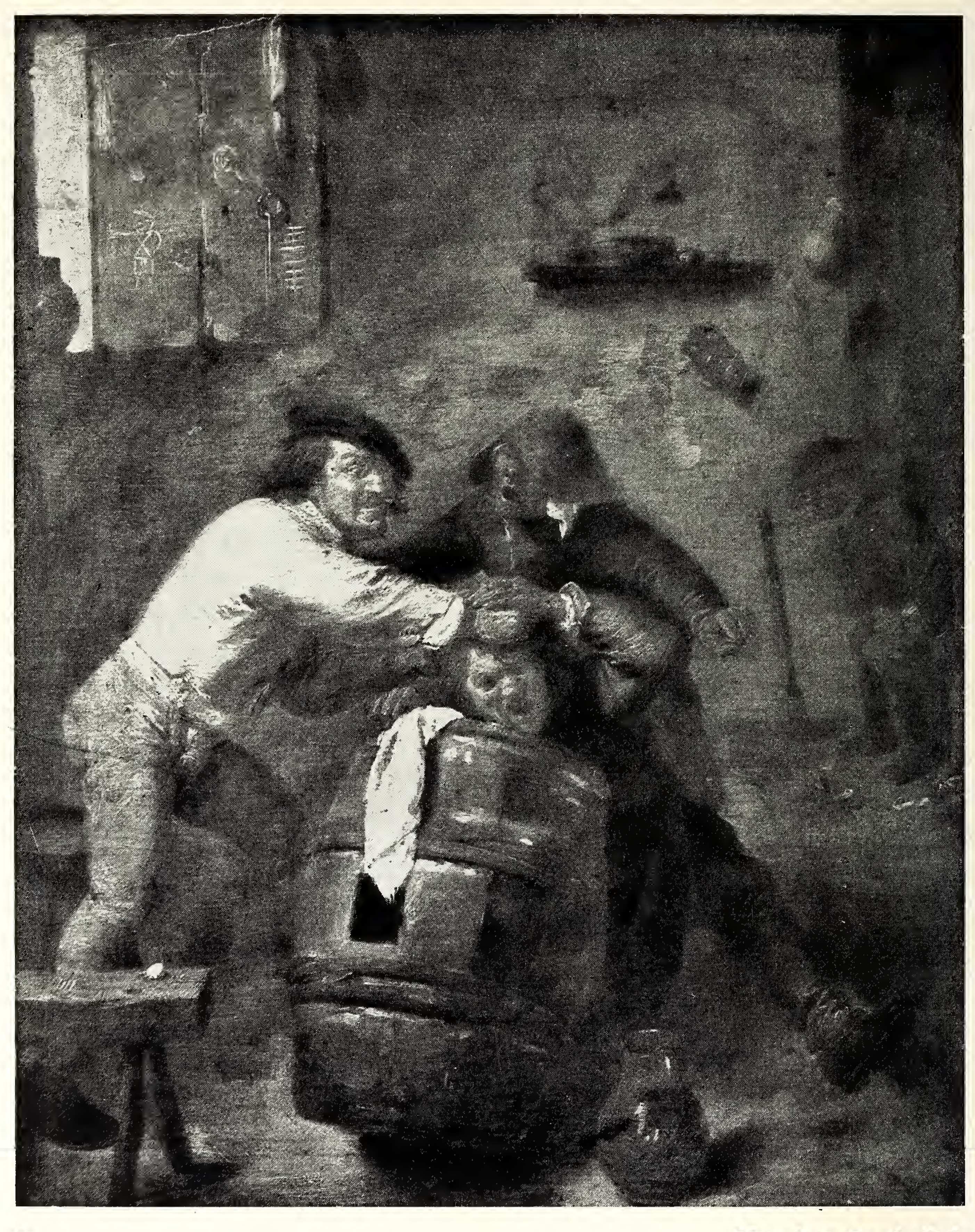
Wohl eines der ersten Bilder dieser Art ist der „Streit beim Würfelspiel“ in der Dresdener Galerie (Abb. 62); drei Bauern, von denen der eine aufgesprungen ist und wütend auf den Spieler rechts mit seinem Kruge einschlägt, während dieser ihm mit der Faust ins Gesicht stößt und links ein dritter ihm den Arm festzuhalten sucht. Figuren nur bis zu den Knien und ohne Angabe des Raumes; breit mit stumpfen roten und blauen Farben in die warme, braune Untermalung hineingetuscht. Die originelle, packend lebendige Darstellung muß schon den Zeitgenossen besonders gefallen haben, sind uns doch nicht weniger als vier Wiederholungen oder alte Kopien danach bisher bekannt geworden. Die gleiche flüchtige, sehr geistreich skizzierende Behandlung zeigen ein paar hochovale Bildchen (Abb. 63), die beide früher in der Dresdener Galerie sich befanden, von denen aber das



64 Paris. Sammlung Schloß

eine vor längerer Zeit gestohlen und bisher nicht wieder aufgetaucht ist. Es sind karikaturartige Köpfe von köstlich humoristischer Auffassung, flott in den warmen braunen Grund hineingetuscht. Mehr porträtartig sind die beiden kleinen Köpfe in der Sammlung Schloß in Paris (Abb. 64).
Dem „Raucher“ der früheren Sammlung Gumprecht sehr ähnlich ist eine reichere, sehr lebendige Komposition in der Pinakothek: „Die Schlägerei am Faß“ (Abb. 65). Der rabiate Bursche, der den Kopf seines Gegners mit der Faust auf das Faß niedergehauen hat, trägt fast die gleiche hellgraue Jacke und etwas dunklere, violettgetönte Hose, während der laut schreiende Gegner, der mit dem Faß zusammenbricht, mit einem schmutzigblauen Rock bekleidet ist. Die kräftigste Farbe ist der rotbraune Krug vorn neben dem Faß. Die Komposition ist durch die Alte hinter ihm, die die beiden Raufer zu trennen sucht, und durch den meisterlich aufskizzierten Raum mit allerlei leicht angedeutetem Beiwerk trefflich abgerundet. Eine kostbare Figur ist der Bursche im Hintergrunde, der ein Geschäft eiligst unterbricht, um bei der Keilerei ja noch zur rechten Zeit zu kommen. Von

diesem Bilde ist kürzlich eine freie Wiederholung (Abb. 66) aufgetaucht (im Besitz der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin), die vergrößert und zum Breitbild umgestaltet ist, indem der Raum nach rechts wesentlich erweitert und mit Geschirr und anderem Gerät reich ausgestattet ist. Die Ausführung ist sorgfältiger und im Farbenauftrag fetter und mehr gedeckt; die Farbengebung ist eine andere: die rosafarbene Hose spricht am stärksten, daneben trübes Violett und Grün, Goldgelb, Braun und Rot in den Gefäßen. In dem etwas schweren Ton erinnert das Bild stark an Cornelis Saftleven, der damals einige Zeit neben Brouwer in Antwerpen arbeitete, aber die Ausführung ist geistvoller, gerade in allen Nebensachen.
Die Pinakothek besitzt auch ein größeres Bild mit einer ähnlichen Darstellung etwa aus der gleichen Zeit, eine „Keilerei zwischen fünf Bauern“ (Abb. 44). Die Komposition ist weniger abgerundet; sie gibt sich vielmehr als der Ausdruck eines Moments, der den Künstler lebhaft gepackt hat und den er in seiner wilden Erregung unmittelbar wiederzugeben bestrebt war, was ihm in außerordentlicher Weise gelungen ist. Die Ausführung ist ganz besonders flott, zum Teil nur skizziert, wie auch die Farben nur matt angedeutet sind: ein mattes Hellgelb, Rosa, Zinnoberrot und Blau; nur der Napf vorn am Pfeiler hat ein tiefes, brillantes Grün, gerade wie auf zwei früher schon erwähnten Bildern, in denen er in gleicher Weise vorn am Pfeiler aufgehängt ist. Ein Beweis, daß wohl die Entstehung dieser drei Bilder nicht weit voneinander fällt. Hatte dieser so auffallend angebrachte Napf damals in Antwerpen etwa eine ähnliche Bedeutung wie früher in Berlin die Aufhängung einer Schürze an der Tür des Schlächterladens: Frisch geschlachtet? Eine gute Wiederholung des Bildes besitzt die Eremitage in Petersburg.
In die gleiche Zeit und Richtung, auch dem Motiv nach, gehört ein kleineres Hochbild der Pinakothek, „Der eingeschlafene Wirt“ (Abb. 67), eine ebenso meisterliche Komposition wie die „Keilerei zwischen fünf Bauern“, aber als Komposition wesentlich glücklicher aufgebaut. Vorn unter einer weit geöffneten Luke ist auf seinem Thron, einem umgestülpten alten Faß mit einer Rückwand, der dicke Tyrann dieser dürftigen Hütte eingenickt, in der Rechten den Krug, in der Linken den Knüppel. Sein bei seinen jungen Jahren außerordentlicher Umfang verrät uns, daß er nicht sein schlechtester Gast ist, und seine momentane Schwäche erklärt sich wohl daraus, daß die Gesellschaft, welche im Hintergrunde am Kneiptisch versammelt ist, nicht die erste ist, der der Wirt heute zugetrunken hat. Wenn er erwacht, wird



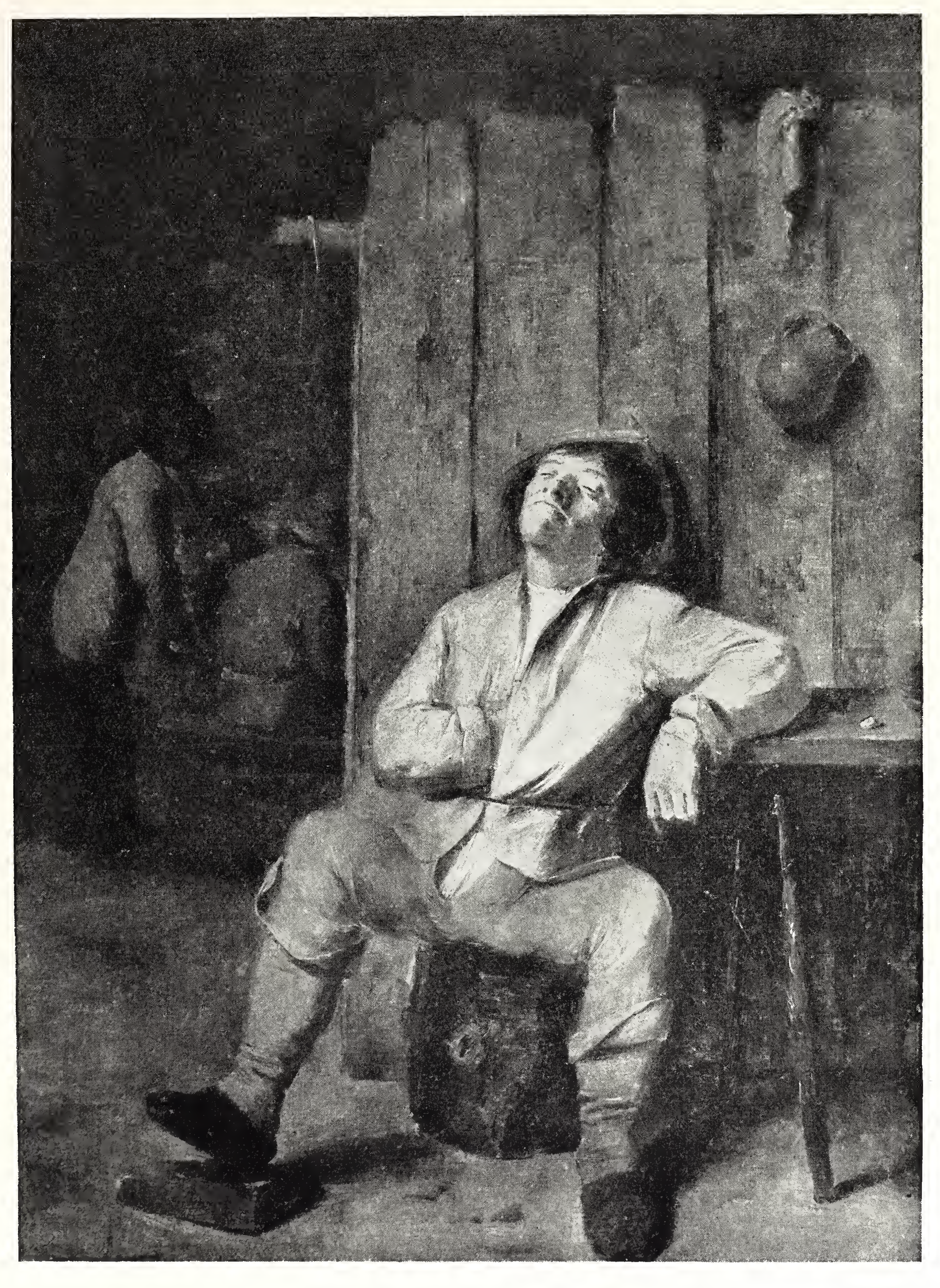
65 München. Pinakothek



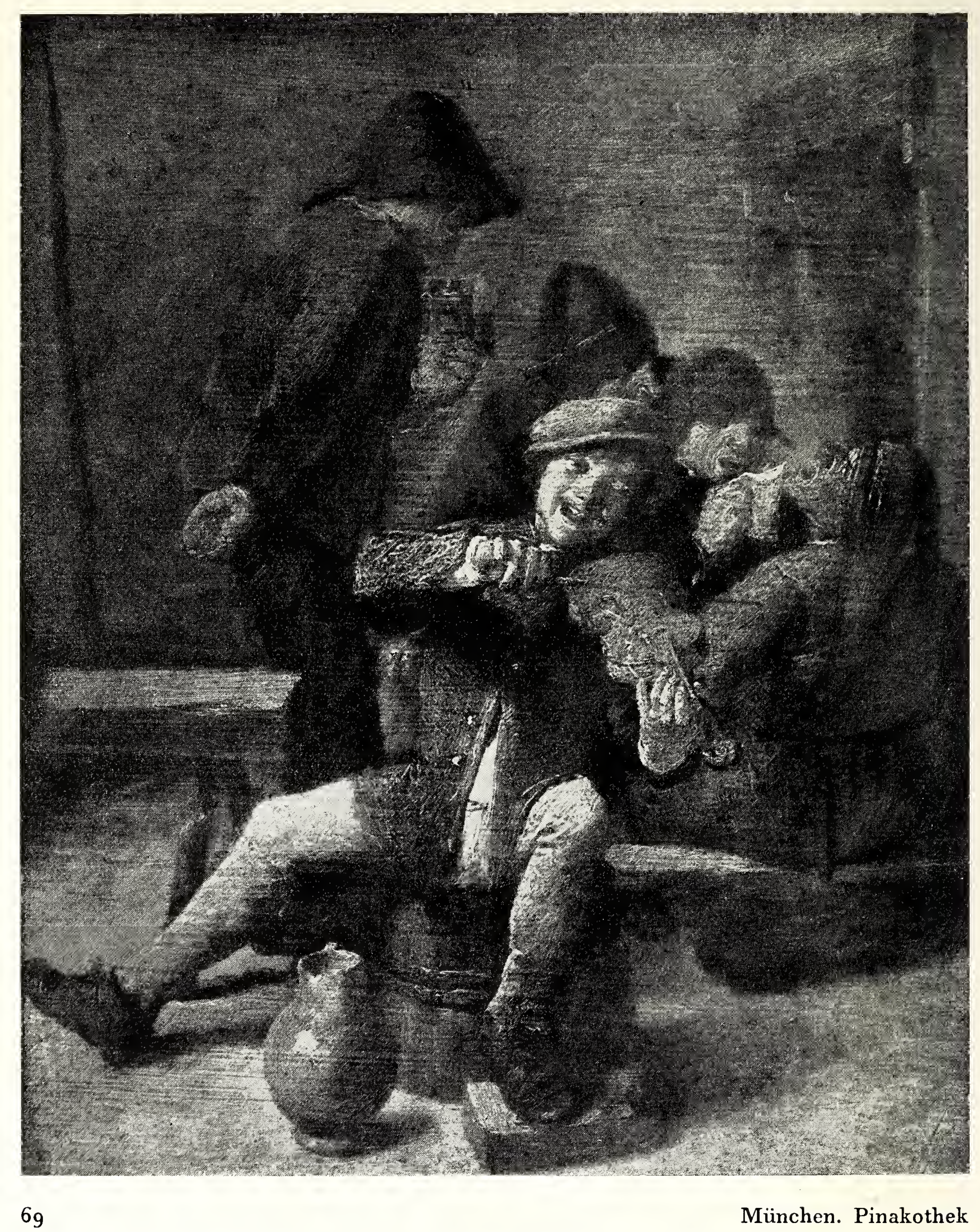
66 Berlin. Paul Cassirer



67 München. Pinakothek



68 London. Wallace Collection

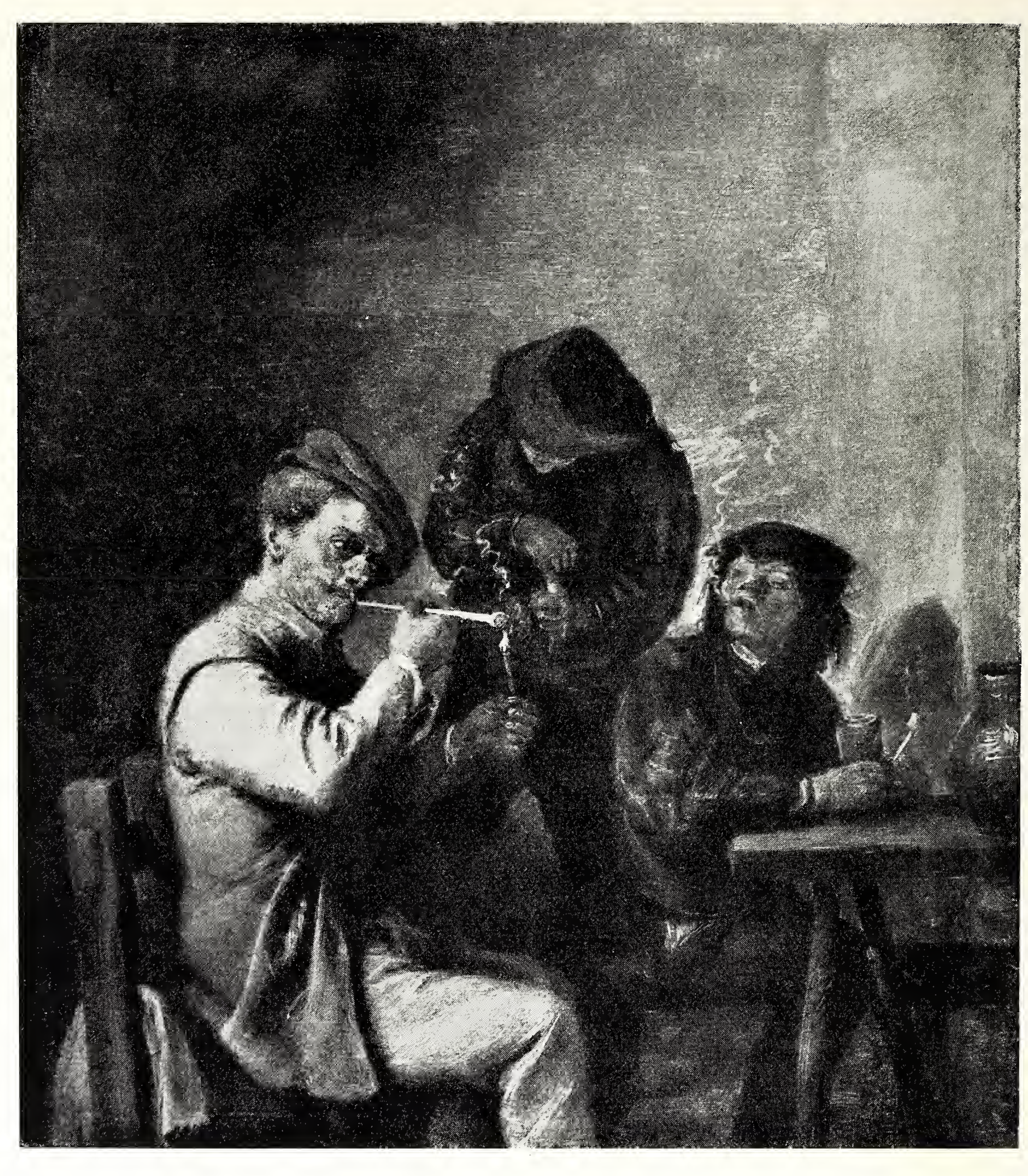


69 München. Pinakothek

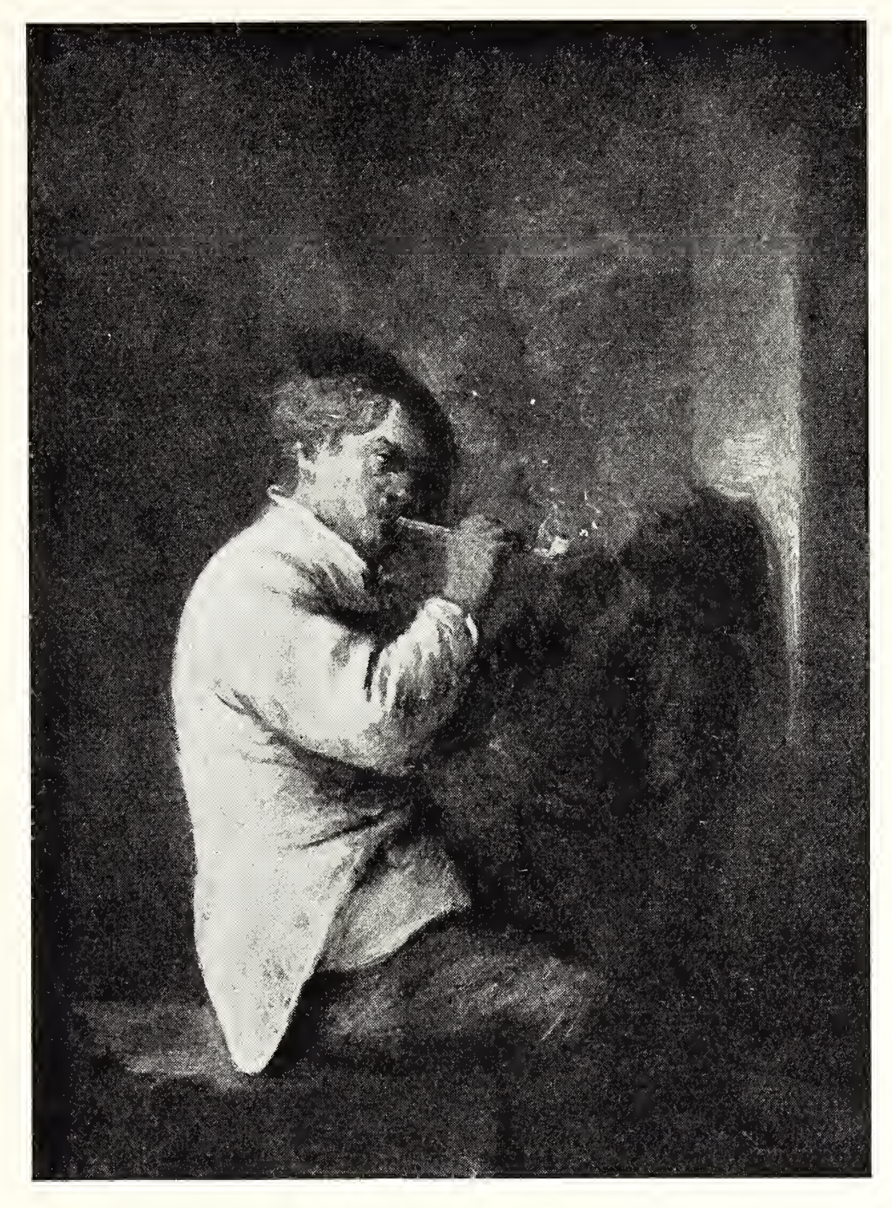


70

München. Pinakothek



71 München. Pinakothek



72 Amsterdam. Sammlung Goudstikker

sein derbes Zepter der wüsten Wirtschaft — haben doch die Schweine schon das Interregnum benutzt, um auch ihren Teil vom Schmause zu erwischen — ein rasches Ende bereiten! In dem auffallend kühlen, klaren bräunlich-grauen Ton kommen wieder nur einige matt angedeutete Farben vor: Rosa, Grün, Stahlblau, nur vorn in dem Kupferkessel ein energisches Goldgelb. Das Bild ist — ganz ausnahmsweise bei Brouwer — auf Kupfer gemalt, wodurch wohl der etwas schwere, kühle Ton des tadellos erhaltenen Bildes hervorgerufen ist.

Eines der bekanntesten Bilder in der Richtung dieser „Fünf Sinne“-Bilder der Pinakothek ist der „Schläfer“ in der Wallace Collection zu London (Abb. 68). Er war es auch schon zu Brouwers Zeit; denn es gibt etwa ein halbes Dutzend



73 New York. Sammlung Sir Joseph Duveen



74 Berlin. Kaiser Friedrich Museum



75 New York. Sammlung Sir Joseph Duveen



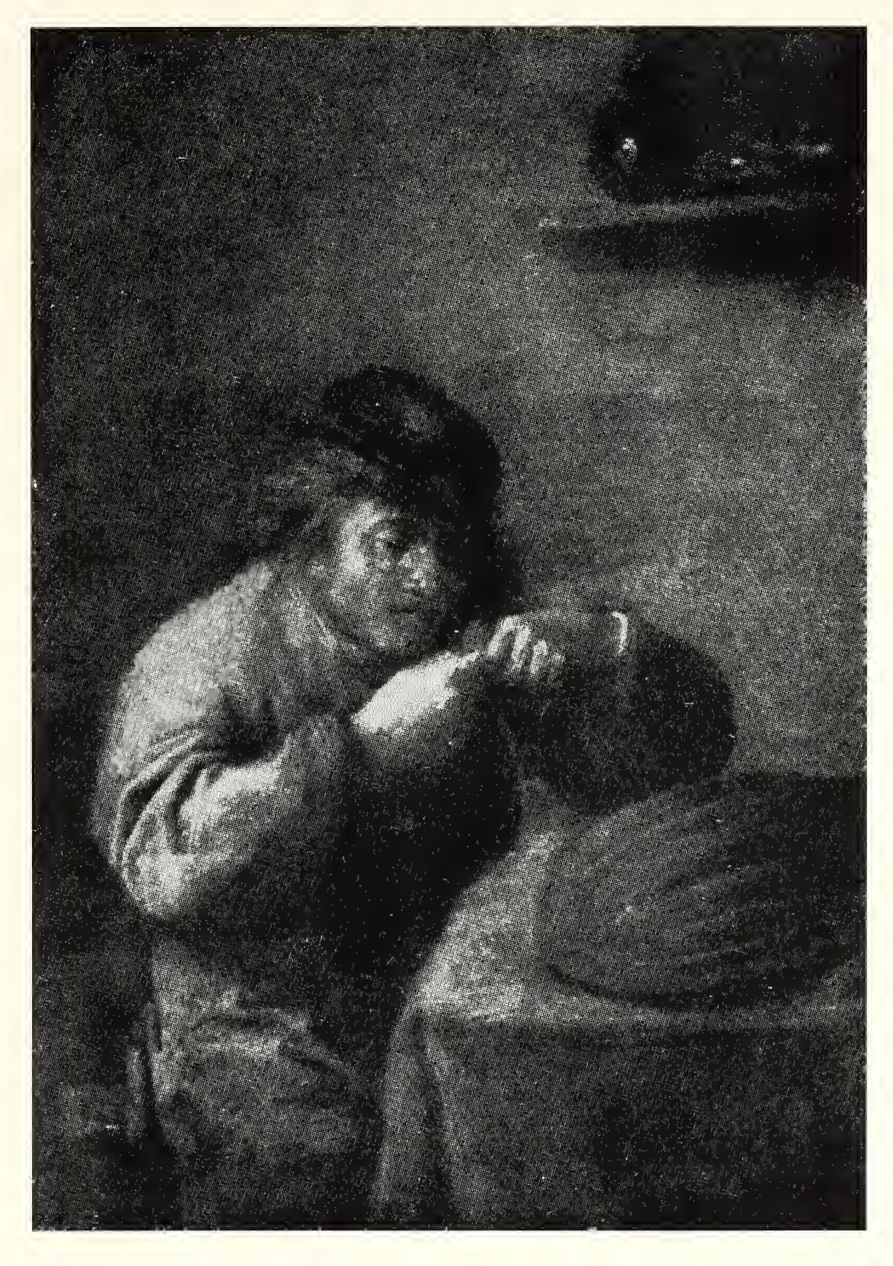
76 – Wien. Galerie Liechtenstein

Kopien davon. Das Bild ist keineswegs bedeutend im Motiv. Die drei Figuren im Hintergrund hinter einer Bretterwand sind nur flüchtig angedeutet, und die schwachen Lokalfarben, ein mattes Rot in der Mütze und Hose und etwas Violett, sind einem hellen, bräunlich-grauen Tone ganz untergeordnet; aber wie köstlich wahr ist der Schlaf dieses beduselten Burschen wiedergegeben, mit welcher Meisterschaft ist die Figur mit breiten, flotten Pinselstrichen modelliert und mit dem kühlen bräunlichen Grunde zusammengestimmt!
Durch L. Vorsterman ist uns eine Folge der „Fünf Sinne" von Brouwer im Stich überliefert; andere alte Stecher haben einzelne Sinne nach anderen Kompositionen des Künstlers wiedergegeben, und ältere Auktionskataloge



77 Privatbesitz

und Nachlaßverzeichnisse erwähnen häufig andere Folgen der „Fünf Sinne“ Brouwers. Wenn wir auch annehmen müssen, daß eine Anzahl derselben nur alte Kopien waren, so dürfen wir danach doch von einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Brouwers-Gemälden, die sich uns nur als einfache naturalistische Darstellungen von Rauchern, Zechern usw. präsentieren, annehmen, daß sie ursprünglich zu einer solchen Folge der „Fünf Sinne“ gehört haben oder gehören sollten, deren Darstellungen im 17. Jahrhundert in den Niederlanden besonders populär waren. Ist doch in der Tat fast in der Mehrzahl aller figürlichen Bilder Brouwers einer oder der andere der



78 Paris. Früher Sammlung R. Kann

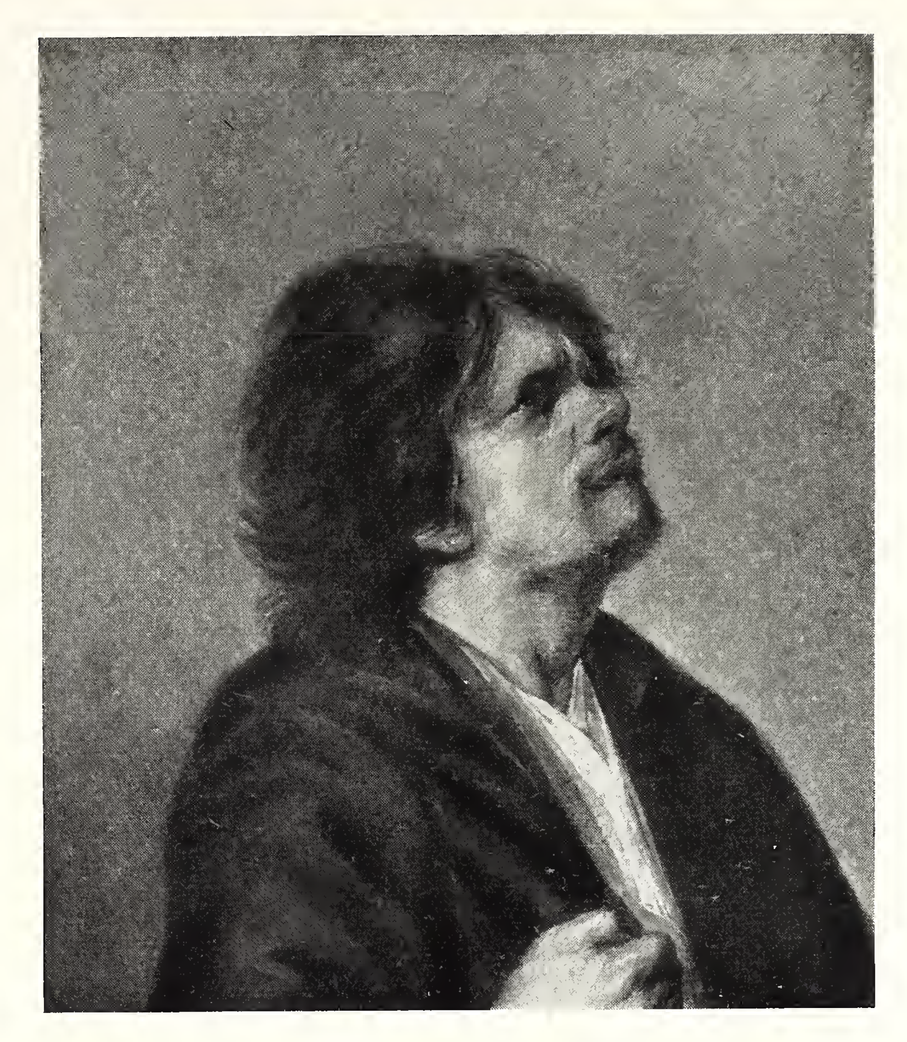
„Sinne“ wiedergegeben; doch ließ sich der Künstler, auch wenn ihm ausdrücklich eine solche Folge bestellt wurde, kaum je verführen, irgend symbolische oder allegorische Bezüge dabei anzubringen.

Von solchen Folgen der „Fünf Sinne“ sind in der Münchner Pinakothek mindestens noch drei beisammen. Das „Gehör“ (Abb. 69) ist in einem Violinspieler, den sein Spiel höchlichst ergötzt, das „Gefühl“ (Abb. 70) durch einen jungen Burschen, dem der Bader ein Pflaster auf den Arm legt, und der „Geschmack“ (Abb. 71) durch drei in den Genuß ihrer Tonpfeifen ganz vertieften Gesellen zur Darstellung gebracht. Das letztere Bild zeigt in seiner Hauptfigur den im Profil sitzenden Burschen, der sein Pfeifchen mit dem



79 Petersburg. Eremitage

Fidibus anzündet, in Typus, Haltung, wie in der hellen Färbung fast denselben blondlockigen jungen Mann, den wir in der vorderen Figur des „Rauchers“ in der Sammlung Gumprecht-Goudstikker gleich kennen lernen werden. Diese Folge wird also etwa gleichzeitig mit letzterem Bildchen entstanden sein, das wie eine Vorstudie dazu erscheint. Die drei Bilder der Folge haben auch die gleiche tuschende Behandlung; sie haben den gedrängten Aufbau im Dreieck gemeinsam und sind von besonderer Frische und Lebendigkeit im Ausdruck. Das „Gefühl“ ist innerhalb des hellen Tones von reicherer Farbigkeit; im „Gehör“ ist nur der junge Fiedler als Hauptfigur durch das brillante, körnig aufgetragene Olivgrün seines Rockes herausgehoben, das noch an jene Gruppe von Bildern mit besonders betonten grünen Kostümen erinnert, die wir oben eingehend betrachtet haben. Die vier oder fünf Burschen hinter ihm sind nicht nur in der einförmig graubraunen Fär-



80 Amsterdam. Sammlung Goudstikker

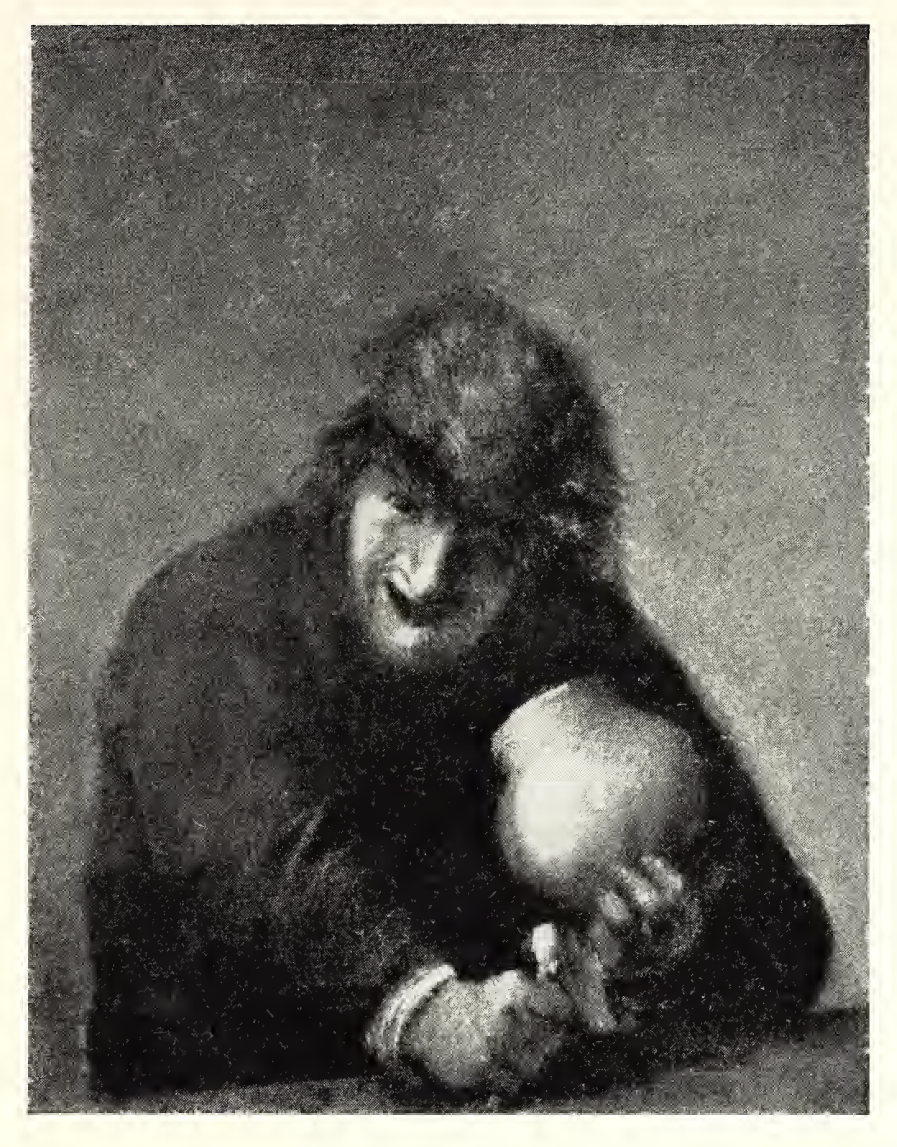
bung, der flüchtigen dünnen Behandlung und der gehäuften Gruppierung, sondern auch in ihrer Charakteristik ganz untergeordnet; der Künstler hat hier aus dem Kopfe die gewohnten Bauerntypen, noch ähnlich denen seiner Jugendzeit, heruntergestrichen, während der in lauter Freude über sein schönes Spiel aufjauchzende junge Geiger eine besonders individuelle, köstliche Figur ist.

Das kleine geistreiche Bild, „Die Raucher", das in der Versteigerung Gumprecht in die Sammlung Goudstikker (Abb. 72) kam, ist gleichfalls in drei Figuren bis zu den Knien und mit ganz schwacher Andeutung des Raumes komponiert; die Hauptfigur vorn in grünlich-grauem Rock, im Begriff seine Pfeife anzuzünden, die beiden anderen Burschen hinter ihm im Rauch nur unbestimmt angedeutet. Erstere ist fast getreu in dem Münchner Bilde des „Geschmackes" wiederholt.



81 Privatbesitz

Eine andere Folge, in den Niederlanden damals kaum weniger populär, die „Sieben Todsünden", die schon H. Bosch und P. Bruegel gemalt hatten, ist gleichfalls von Brouwer gemalt worden; wenn wir den Auktionskatalogen trauen dürfen, sogar zu verschiedenen Malen. Von der einen Folge, die von L. Vorsterman gestochen ist, sind noch mehrere Bilder erhalten; kleine Halbfiguren in ovaler Form auf einförmigem grauen Grund, deren Durchführung besonders sorgfältig, deren Färbung schon stark abgetönt ist, charaktervoll, aber ohne jeden Anflug von Karikatur. Erhalten ist die „Superbia" im Berliner Museum (Abb. 74), eine ältere Frau in dunkler Tracht, die sich vor dem Spiegel putzt; die „Ira" bei Sir Joseph Duveen: ein Soldat, der wütend den Säbel zieht (Abb. 75); die „Pigritia" in demselben Besitz: eine derbe, fette Dirne, die stumpfsinnig das Haupt aufstützt und vor



82 Amiens. Museum

sich hinstiert (Abb. 73); die „Gula“ in der Galerie Liechtenstein: ein Bauer mit dem Pfeifchen an der hohen Mütze, der seelig einen großen Krug an sich preßt (Abb. 76). Die beiden Frauen, obgleich nicht so garstig wie regelmäßig in den früheren Bildern, sind doch auch aus kleinbürgerlichem Stand und ohne Anziehung, aber sie sind ungewöhnlich gut gezeichnet und modelliert, namentlich die klassische Figur der „Faulheit“. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch von anderen Charakterfiguren die eine oder andere zu einer Folge der „Sinne“ gehörte, wie der Bauer mit dem breiten Dreispitz und der hohen Schnelle vor sich; oder der laut aufbrüllende Junge in heller Jacke und Hose, der eine Katze mit einem Vogel ködert (Abb. 77); oder etwas größere Kompositionen, wie der „Mandolinspieler“ bei der Reparatur seines Instruments (früher Sammlung Rudolf Kann; Abb. 78), der „Federschnei-



83 Privatbesitz

der“ im Louvre, der „Flötenbläser“ in der Eremitage (Abb. 79), der „wütende Bauer“ in der Sammlung Goudstikker (Abb. 80), der „Bauer mit dem Dreimaster“ (Abb. 81), der „lustige Bauer mit Krug und Pfeife“ im Museum zu Amiens (Abb. 82), der „Bauer im Profil mit dem Stangenglas“ (Abb. 83); die „Singenden Bauern beim Frühstück“ in der Galerie zu Darmstadt. Von letzterem, einem sauber durchgeführten Bild in bräunlichem Ton und auf grau abgestimmten Farben, kommen besonders oft alte Kopien vor, bald mit allen drei Figuren, bald auf die Hauptfigur am Tisch beschränkt.

LANDSCHAFTLICHE GEMÄLDE

Mit solchen Bildern werden wir die Zeit um die Mitte der dreißiger Jahre erreicht haben. Um diese Zeit macht sich wieder eine größere Veränderung in Brouwers Kunst geltend, zugleich eine Abklärung und Verinnerlichung von seiner Auffassung, wie eine Vertiefung in seinen künstlerischen Mitteln und ihrer Handhabung. Dahin gehört vor allem die Entdeckung der Schönheit der landschaftlichen Natur und ihrer Stimmungen. In dem Jahrzehnt, das Brouwer in Holland gelebt hatte, war er fast gleichgültig daran vorbeigegangen, hatten Maler, die neben ihm in Haarlem die Landschaftsmalerei rasch zu einer blühenden, vielseitigen Kunst entwickelten: ein Esaias van de Velde, Cornelis Vroom, Hercules Segers u. a. m. ihm kein Interesse für die Landschaft einflößen können. Selbst die für ihre Zeit bereits außerordentlich stimmungsvollen impressionistischen landschaftlichen Hintergründe auf einer Reihe von Bildern des Frans Hals, die entstanden, während der junge Künstler bei ihm und neben ihm in Haarlem lebte, haben damals keinerlei Eindruck auf ihn gemacht. Wie wir sahen, behandeln die früheren Bilder, deren Darstellungen der Künstler ins Freie legte: der „Leiermann", der „Quacksalber" in Mannheim, der „Zahnarzt" und andere die Landschaft nur als Kulisse; und in dem „Streit beim Kartenspiel" im Rijksmuseum ist die reiche landschaftliche Ferne zwar eine fleißige treue Studie aus der Nähe von Haarlem, aber ohne feinere Licht- und Luftwirkung. Erst fast zehn Jahre später wendet er sich, fast plötzlich, der Landschaftsmalerei zu. Antwerpener Landschafter, mit denen er befreundet war, wie Josse de Momper, würden ihn kaum dazu bestimmt haben, da ihre altertümlichen Dekorationslandschaften seiner gesunden naturalistischen und feinen koloristischen Empfindung fern standen; vielmehr waren es offenbar die großartigen auf der heimischen Landschaft aufgebauten Farbensymphonien, die Rubens gerade in jenen Jahren, angeregt durch seinen alljährlichen Sommeraufenthalt in Schloß Steen, in reicher Zahl geschaffen hat, die in ihren leuchtenden Farben, ihren Luftproblemen, ihren Stimmungen, ihrer impressionistischen Wiedergabe Brouwer tief ergriffen haben müssen und ihn dazu gebracht haben, mit eigenen Augen in die Landschaft zu blicken. Und was hat er alles darin gesehen, und wie hat er es wiederzugeben gewußt! Erst die neuste Landschaftsmalerei, erst ein Constable, ein Corot und Manet haben ähnliche landschaftliche Impressionen geschaffen, aber keiner so mannigfaltig, so malerisch und so großartig.

Leider ist die Zahl seiner Landschaften eine beschränkte; entstanden sie doch erst in den Jahren kurz vor seinem Tode, etwa zwischen 1633 und 1637. Ich glaube, daß wir — einschließlich ein paar augenscheinlich von dritter Hand fertiggemalter Bilder — bis jetzt 19 Landschaften dem Künstler zuschreiben dürfen; doch ist die Hoffnung vorhanden, daß sich diese Zahl durch Auffindung falsch benannter oder vergessener Landschaften Brouwers mit der Zeit noch vermehren wird: ist doch fast die Hälfte dieser Bilder erst in den letzten Jahren aufgefunden oder auf ihren Meister bestimmt worden.

Als die früheste Landschaft des Künstlers dürfen wir „die Kegler an der Düne“ in der Galerie zu Brüssel (Abb. 84) ansehen. Hier sind die Figuren: fünf Bauern um einen Tisch sitzend, am Zaun noch zwei andere, in der Ferne auf der Düne ein paar Männer mit hohen Hüten, anscheinend spanische Soldaten, noch von gleicher Bedeutung wie die Landschaft. Das Bild ist sonnig und duftig, aber zugleich von starker Farbe; sowohl die Bauern vorn in dem blaßgelben Lederrock des einen, dem Lammfell des neben ihm stehenden, den roten und blauen Kostümen der anderen, wie die Landschaft mit dem frischen, goldig aufgelichteten Grün des Hügels und dem mattroten Dach über dem breiten braunen Grund sprechen durch diese kräftigeren Lokalfarben für die Entstehung vor 1635. Man nimmt nach Houbrakens Erzählung an, daß Brouwer das Bild 1633 gemalt habe, während er als Gefangener auf der Festung saß, weil man den Hügel für eine Bastion ansieht. Ich konnte nur einen hohen Dünenhügel darin sehen; die Spanier hätten doch wohl kaum unmittelbar unter ihren Befestigungen die Bauern ihren Schweinekoven und ihren Spielplatz aufschlagen lassen. Jene Datierung des Bildes ist aber doch nach der bloßen künstlerischen Qualität etwa die richtige. Die Figuren sind vortrefflich charakterisiert, gezeichnet und ausgeführt, dazu von starker, fein abgewogener Farbenwirkung; aber in der Art, wie sie hier vorn in die Ecke gestellt sind, sind sie doch vom Künstler von vornherein schon als Staffage behandelt, und die Landschaft selbst kommt in dem saftigen Grün des Hügels und der duftigen sonnigen Wirkung voll zur Geltung. Jan van Goyen hat gelegentlich und fast zur gleichen Zeit ein fast ebenso anspruchloses Dünenmotiv auch mit verwandter Staffage wiedergegeben: aber wie weit steht er darin hinter diesem Bilde zurück!

Diesem Brüsseler Bilde steht der Zeit der Entstehung nach die große Landschaft mit dem Bauerngehöft in einer Privatsammlung in Wien (Abb. 85) noch nahe; sie wird 1634 oder 1635 entstanden sein. Die verfallenen Hütten und Ställe sind mit einer Treue und Sorgfalt nach der Natur wieder-



84 Brüssel. Galerie

gegeben, daß sie an Dürers Stich des „Verlorenen Sohns“ und seine frühen Aquarelle aus der Umgebung von Nürnberg erinnern. Die dürftigen, verkrüppelten Bäume sind in ihrer Zeichnung Rubens’ Baumschlag in seiner mittleren Zeit verwandt, wie an ihn auch die reiche leuchtende Färbung bei anbrechendem Abend erinnert. Aber auch hier ist Brouwer ganz er selbst, ist er grundverschieden auch von allen vlämischen wie holländischen Landschaftern der Zeit. Die Behandlung des sehr bedeutenden, wirkungsvollen Bildes ist im allgemeinen eine sehr breite und meisterhafte, in einzelnen Teilen aber fast von sorgfältiger, liebevoller Durchführung. Der späte Abend spricht aus dem rötlichgelben Himmel am Horizont, dessen Licht sich über die ganze Landschaft ausbreitet, während der graue Wolkendunst und die kühlen graulichen Schatten schon die herannahende Nacht verkünden. Selbst diesem öden Winkel mit seinen verfallenen Hütten hat der Künstler eine anheimelnde Stimmung, einen großen landschaftlichen Zauber zu verleihen gewußt, ohne jede romantische Inszenierung; denn ein Ferkel im Vordergrunde bildet den hellsten Lichtfleck und zechende Bauern sind auch hier die Staffage. Doch sind diese vier zechend an einem Tisch vereinigten Burschen verhältnismäßig klein und trotz feiner Zeichnung und Färbung auch dadurch untergeordnet, daß sie nur matt beleuchtet sind; sie sind hier wirklich schon reine Staffage. Eine im Motiv wie in der reichen Färbung und dünnen, flotten Behandlung sehr ähnliche, etwas kleinere Landschaft befindet sich seit kurzem im Besitz der Sammlung v. Ausspitz in Wien (Abb. 87): ein ungepflegter Platz in einem Dorf mit mehreren dürftigen Bauernhäusern; der Platz von Schweinen und Hühnern belebt; vorn links ein verkürzt gesehener Leiterwagen, dessen Räder mit hellblinkenden Eisenreifen beschlagen sind. Den starken Tönen im Abendhimmel entspricht die blaue Jacke des einen Bauern und das rötliche Kostüm der andern.

Eine der frühesten Landschaften ist offenbar auch „Der Weg am Dorf mit dem Wegweiser vorn“, die sich im Privatbesitz in London befindet (Abb. 86). Sie ist mir nur aus der Photographie bekannt: ein hügeliges Terrain mit einem Bauernhof vorn und einem kleinen Kirchdorf im Hintergrund; an dem Weg vorn drei Bauern in lebhafter Unterhaltung. In diesem einfachen Motiv steht der Künstler noch den Bildern eines L. van Uden und anderer Antwerpener Landschafter nahe.

Noch in stärkerem Maße als Staffage behandelt sind die Figuren in der kleineren Berliner „Landschaft mit den Kugelspielern“ (Abb. 88); im Vordergrunde drei Bauern, die Kugeln durch einen Ring zu schieben suchen. Unter



85 Wien. Sammlung Dr. Singer



86 London. Privatbesitz

einem Vorbau der Hütte im Mittelgrund sind andere Bauern versammelt. Nach Rubens' Vorbild ist das Bild leicht graulich braun untermalt; in den Schatten kommt diese Untermalung zum Teil rein zur Geltung. Sonst zeigt die Färbung im Terrain wie in den Bäumen rötlichbraune und braungrüne Töne mit einzelnen gelben Lichtflecken; in der Ferne links steht ein breiter Kirchturm zwischen niedrigen Bäumen von bläulichgrüner Färbung. Der Himmel bedeckt sich mit schwärzlichgrauen Wolken, die ein heranziehendes Gewitter verkünden. Wie in allen Landschaften Brouwers gibt der Künstler auch hier einen Ausschnitt aus der Umgebung von Antwerpen in größter Anspruchslosigkeit, ohne jede Verschönerung, ohne jede künstliche Aufmachung. Daß das Bild wohl kaum nach der Mitte der dreißiger Jahre entstanden ist, zeigt nicht nur die Anlehnung an Rubens in der Technik der Untermalung und die leicht tuschende Behandlung, auch die fleißige



87 Wien. Sammlung v. Ausspitz

Zeichnung und kühle Färbung der Ferne mit dem Turm sprechen dafür. Die Stimmung vor dem Gewitter ist mit einer Wahrheit und Poesie wiedergegeben wie nur in Landschaften von Rembrandt und Segers; und gleichzeitig atmet das Bild in den Bauern, die sich dem harmlosen Kugelspiel und der Unterhaltung vor der Hütte hingeben, die behagliche Ruhe eines freien Sonntags.

Bieten die figürlichen Kompositionen des Künstlers das bewegte Bild der derben untersten Schicht der niederländischen Bevölkerung, die der Künstler ungeschminkt in den ausgelassensten Äußerungen ihrer erlaubten und unerlaubten Vergnügungen mit derbem Humor wiedergibt und gelegentlich mit feiner Satire geißelt, so schildert er die heimische Landschaft regelmäßig in der gleichen Anspruchslosigkeit, ja Ärmlichkeit: einen kahlen Dünenhügel, einen ausgefahrenen Weg, eine verfallene Hütte, ein paar verkrüppelte Bäume am Wegrand oder ähnliche Motive, ausnahmsweise mit einem kleinen Ausblick aufs Meer, mit der gleichen Treue, mit dem gleichen Realismus. Kein moderner Impressionist ist darin weiter gegangen, aber keiner hat es verstanden, durch koloristische Feinheit und malerische Behandlung, durch meisterhafte Wiedergabe von Licht und Luft diesen dürftigsten Ausschnitten des niederländischen Flachlandes so viel Reiz und Sinn zu verleihen, sie mit so viel Poesie auszustatten. Der Künstler entdeckt in der Landschaft, die er früher kaum beachtet hatte, immer neue Schönheiten, gibt sie mit einer Zartheit der Empfindung wieder, daß wir daraus auf die wahre Empfindung dieses „rohesten Bauernmalers“, wie man ihn früher bezeichnete, zurückschließen dürfen. Daß damals auch in der Auffassung der figürlichen Darstellungen ein Wandel sich vollzog, der eine Veränderung in der ganzen Lebensanschauung des Künstlers verrät, werden wir bei der Betrachtung dieser späten Figurenbilder sehen.

Dr. Schmidt-Degener gibt von jenem Berliner Bild eine Beschreibung, die Brouwers Auffassung und Technik in seinen Landschaften so fein und richtig wiedergibt, daß ich sie hier zum Abdruck bringe: „Le ciel, à une heure avancée de l'après-midi, semble surchargé de tempête. Le temps va changer, la lumière est incertaine et les nuages sombres vont intercepter la clarté du soleil. Quel bel ensemble, le ciel avec ses empâtements lumineux, le terrain ondulé où il y a des bistres, des bruns foncés et rougeâtres, puis la toiture dorée de la chaumière à côté du rouge délicat des tuiles et les arbustes magistralement brossés. Les lointains, avec leur clocher léger et fin, sont indiqués par des glacis verdâtres. Dans les blancs, les roses, les jaunes se rencontrent



88 Berlin. Kaiser Friedrich Museum

d'inexprimables tendresses de coloration. Tout est encore calme; la fumée des maisonnettes monte droit au ciel. Mais on attend le coup du vent qui fera frémir les arbres et qui annonce l'orage."

Ein größeres Bild: „Vier Kinder in einer Landschaft" bei Frau A. Jansen in Amsterdam (Abb. 89) führe ich hier auf, weil der landschaftliche Grund sehr bedeutend und das Schönste im Bilde ist. Hinter den vier kleinen Mädchen in ihren hellen, langen Kleidern, die vorn im kindlichen Spiel zusammengruppiert sind, ist links ein Dickicht von hohen Bäumen und Baumstümpfen, rechts eine hüglige Ferne mit Buschwerk angebracht, aus denen ein kräftiger viereckiger Turm mit spitzem Helm hervorragt; darüber der hohe Himmel mit schwerem grauen Gewölk, das gegen die bläulichgrüne Ferne und den kräftig braungrünen Baumschlag des Vordergrundes den wirkungsvollen Gegensatz bildet. Wenn man bei den Kilderbildnissen, so naiv und fein sie sind, doch an ein besonders gutes Werk von Brouwers Schüler Craesbeeck denken könnte, so kann doch die Landschaft nicht von dessen Hand, sondern nur von Brouwer selbst herrühren. Die tuschende Zeichnung des Baumschlags, die braune Untermalung, die Farben und die Bildung der Luft finden sich ganz ähnlich in Brouwers Landschaften um 1635, wie namentlich in den eben genannten „Kugelspielern" des Berliner Museums. Hier ist auch die hüglige Ferne ganz verwandt; auch befindet sich fast der gleiche dicke Turm mit dem stumpfen Helm auf beiden Bildern.

Die Berliner Galerie besitzt noch eine wesentlich größere Landschaft, die einige Zeit später entstanden sein muß, „Der Hirt am Wege" (Abb. 91). Ein junger Hirt sitzt vorn an sandigem Wege, ihm zur Seite sein schwarzer, krausharriger Hund, mit dem er seine Schafe um sich versammelt. Der Weg führt zu einem Gehöft, das vorn am Eingang eines kleinen Gehölzes liegt; rechts in der Ferne ein anderes Haus zwischen Buschwerk vor einer Düne. Bei der breiteren Behandlung, der Größe des Bildes entsprechend, ist die warme, braune Untermalung in den Schatten weit stärker stehen gelassen. Sie bildet den kräftigen Gegensatz gegen die zarte, weiche Luft im leicht mit weißlichem Dunst bedeckten Himmel, dessen mattes Blau hier und da hindurchschimmert. Aus dem bräunlichen Grün des Laubwerks hebt sich das ziegelrote Dach des Hauses heraus, von dem die lilafarbene Jacke eines zu ihm herabsteigenden Bauern scharf absticht. Dünner, heller Rauch steigt aus den Kaminen der Häuser gerade auf und bekundet, wie der warme Dunst, der über der ganzen Landschaft liegt, den Mittag eines stillen, warmen Sommertages. In einem solchen Bilde steht der Meister den französischen Pleinai-



89 Amsterdam. Sammlung Frau A. Jansen



90 Berlin. Kaiser Friedrich Museum

risten, namentlich Daubigny, sehr viel näher als irgend einem alten Landschaftsmaler; nur das erdige Braun der stark zur Geltung kommenden Untermalung verrät ihn als Meister des 17. Jahrhunderts und seinen Zusammenhang mit den Landschaftern seiner Zeit. Das Bild trägt, wie auch die beiden anderen Landschaften im Kaiser Friedrich Museum, das Monogramm des Künstlers.

Eine etwas kleinere, wirkungsvolle Landschaft, „Aufgehender Vollmond am Meeresstrand“ in derselben Galerie (Abb. 90), hat noch das besondere Interesse, daß sie wahrscheinlich unter den 16 Gemälden Brouwers in Rubens' Besitz sich befand: „Een landschap bij maneschijn“. Die Beschreibung des Bildes gebe ich nach dem illustrierten Katalog, um zu zeigen, mit welcher Genauigkeit und feinem künstlerischen Empfinden der Verfasser unseres Katalogs, Dr. Posse, die Beschreibung der Bilder gemacht hat: „Auf weißer Grundierung breit und skizzenhaft in warmem Braun, das alle Lokal-

91

Berlin. Kaiser Friedrich Museum

farben tönt und über allen Tiefen sichtbar ist. Im Lichtbereich des in Hellgelb aufgesetzten Mondes, der im Wasser weiterschimmert, erscheint die weiße Grundierung. Eine schwärzliche Wolke vor dem Mond steigert den Lichteffekt, während in der Umgebung über die Wolken und die Wasserfläche silbrig-graublaue Töne gelegt sind. Zwischen dem dunklen, durch das Braun der Untermalung vertiefte Grün und Blaugrün der Bäume schimmert im Mondlicht die Bühne in Hellgrün, der Sand vorn in gelbrötlicher, gleichfalls durch Braun getönter Färbung. Die braune Untermalung des Vordergrundes ist wieder durch graue Töne gedämpft. Gegen den Lichtschein des Mondes stehen in dunklem Braun, durch gebrochenes Rot und Blau in den Jacken belebt, die Gestalten der drei Bauern. Rechts vorn leuchten die ockergelblichen Lichter der Hütte auf, die flott zwischen die braunen Grundfarben gestrichen sind."
Diese kleine Landschaft bei aufgehendem Vollmond hat fast abendlich helle Beleuchtung. Überhaupt bevorzugt ja Brouwer den Abend in seinen Landschaften; nicht nur wegen der Stimmung, die er in mannigfachster Weise darin zum Ausdruck bringt: vor allem auch, weil das Abendlicht ihm die beste Gelegenheit zur Entwicklung mannigfachster koloristischer Reize bietet. Bald schildert er den Sonnenuntergang, wenn die Scheibe der Sonne noch voll am Himmel steht und durch feuchte Dünste ihre goldenen Strahlen über die ganze Landschaft streut; bald zeigt er uns das Nachglühen des Sonnerunterganges, wenn der Horizont noch in reinem Gold erglänzt, aber schon kühle graue Schatten die leuchtenden Reflexe des Abendhimmels verdrängen. Ein andermal gibt er die mattere Färbung des späten Nachmittags, die er durch einen starken Lichteffekt belebt, oder er führt uns in die späte Dämmerstunde, wo die einbrechende Nacht die Landschaft schon in gespenstischen Formen dunkel wie Schattenrisse vor dem Abendhimmel mit seinem letzten kühlen Licht erscheinen läßt.
Das weitaus umfangreichste Gemälde Brouwers und zugleich eine der großartigsten Landschaften überhaupt neben Rembrandts „Mühle", Segers' „Berglandschaft" in den Uffizien, Vermeers „Ansicht von Delft" und ein paar der großen Landschaften von Peter Paul Rubens, ist die „Landschaft mit den Fischern bei Sonnenuntergang" in Grosvenor House zu London (Abb. 92). Sie ist so außerordentlich wirkungsvoll, daß der Name Rembrandt, unter dem sie bis vor kurzem in der Sammlung des Herzogs von Westminster ging, nicht zu hoch gegriffen war. Vom Glanz der Sonne, die eben unter dem Horizont verschwunden ist, leuchtet der Himmel noch in goldigen und blaß-

92

London. Grosvenor House

roten Tönen und wird reflektiert in dem Wasser vorn, aus dem Fischer ihre Netze einziehen. Hohe Bäume im Vordergrund heben sich dunkel ab von dem goldenen Horizont des Himmels, an dem sich oben dunkelgraue Wolken zusammenziehen, deren Spitzen noch von der scheidenden Sonne beleuchtet sind. Ein Hirt sitzt mit seiner Schafherde am breiten Wege, der vom Wasser aus zu einem größeren Ort führt, dessen tiefrote Backsteinkirche mit hohem Turm sich wuchtig und dunkel vom leuchtenden Abendhimmel abhebt. Die goldene Scheibe des Abendhimmels wölbt sich wie eine Aureole über der groß aufgebauten Landschaft und streut goldgelbe und rötliche Lichter über das trübgrüne Laubwerk und das graubraune Terrain; einzelne blasse bläuliche Töne konzentrieren sich in dem blauen Kostüm eines der Fischer im Vordergrunde. In der meisterlichen Behandlung steht dieses herrliche Bild aus den letzten Jahren Brouwers den besten Landschaften von Rubens aus den gleichen Jahren, in der großartigen Stimmung Rembrandts „Mühle“ ganz nahe.

Aus ganz anderer Stimmung heraus ist „Der müde Wanderer am Eingang zum Dorf“ (Abb. 93) gemalt, ein Bild, das vielleicht schon etwas später entstanden ist, als der Abend in Grosvenor House. Es ist schon spät am Tage; dunkle Wolken bedecken den Himmel, der sich links etwas aufhellt und sein kaltes Licht auf den von hinten gesehenen Handelsmann vorn wirft, der seinen großen Korb und Krug beiseite gestellt hat und sich von der langen Wanderung ausruht. Im Mittelgrunde, etwas tiefer links, ein paar Hütten an der Straße, links vorn am Abhang eine hohe Kiefer, und dahinter niedrige Bäume vor der düsteren Landschaft von dunkelgrauer und braungrüner Färbung mit wenigen trübgrauen, rötlichen und blauen Tönen hebt sich auf dem hellbeleuchteten, sandigen Wege vorn die Figur des Mannes in seiner schmutzig-graugelben Jacke, der blaßblauen Hose und dem hohen Hut von kräftigem Blau und links zur Seite der Weidenkorb mit einem weißen Tuch und dem Wanderstab darüber und der große braune Krug farbig und plastisch ab. Die Wirkung ist koloristisch ebenso eigenartig und fein, wie sie wieder in besonderer Weise stimmungsvoll ist.

Eine dieser wunderbaren, stets neuen Abendstimmungen zeigt ein kleines Bild mit dem „Sonnenuntergang“ in der Sammlung M. van Valkenburg in Laren (Abb. 94) Die volle Scheibe der Sonne taucht gerade ins stille Meer hinab; ihre Strahlen werden gebrochen durch graue, in dünnen Streifen gebildete Schleierwolken; ein paar Häuser im Vordergrunde, vor denen zwei Bauern sich unterhalten, während ein dritter in die Tür tritt, werden voll



95 Berlin. Kaiser Friedrich Museum



94 Laren. Sammlung Dr. M. van Valkenburg

von der Sonne bestrahlt. Das Laubwerk, die dünnen Wolkenstreifen und die ruhigen Wellen sind ganz leicht in grauer Farbe hingestrichen, während die Lichter in pastoserem Gelb aufgesetzt sind und rötliche, bräunliche und bläuliche Töne das Farbenkonzert beleben.

Eine verwandte Darstellung des Sonnenunterganges in einer vlämischen Flachlandschaft, die sich im Ashmolean Museum zu Oxford befindet, gleichfalls von kleinster Abmessung, hat R. Oldenbourg in seinem Rubensbande der Klassiker der Kunst (Seite 414) als ein Spätwerk von Rubens veröffentlicht, während ich sie in einem Aufsatz des Jahrbuches über neuentdeckte Bilder von Brouwer (1921 bis 22) als ein Werk dieses Künstlers bezeichnet habe; so eng schien es mir mit dem eben besprochenen „Sonnenuntergang am Meere“ verwandt zu sein. Gegen Rubens schienen mir schon



95 Wien. Akademie-Galerie



96 Leipzig. Museum

die Kleinheit des Bildes, wie das Fehlen jeder Staffage zu sprechen, vor allem aber die strichelnde Behandlung des Baumschlages, die Art, wie die Schatten im Terrain und die Wolken in dünnen braungrauen Tönen hingestrichen sind, und die Form der Bäume; auch ist die einzige Staffage eine kleine Schafherde, wie sie Brouwer mit Vorliebe in seinen Landschaften anbringt. Aber für Oldenbourgs Ansicht spricht, daß auch Rubens einige ganz kleine Landschaften und gleichfalls ohne Staffage gemalt hat, daß seine Art, den Baumschlag zu zeichnen, in seinen letzten Jahren eine ganz ähnliche ist, und daß er es in dieser Zeit besonders liebt, die kleinen Terrain-



97 London. Bridgewater Gallery

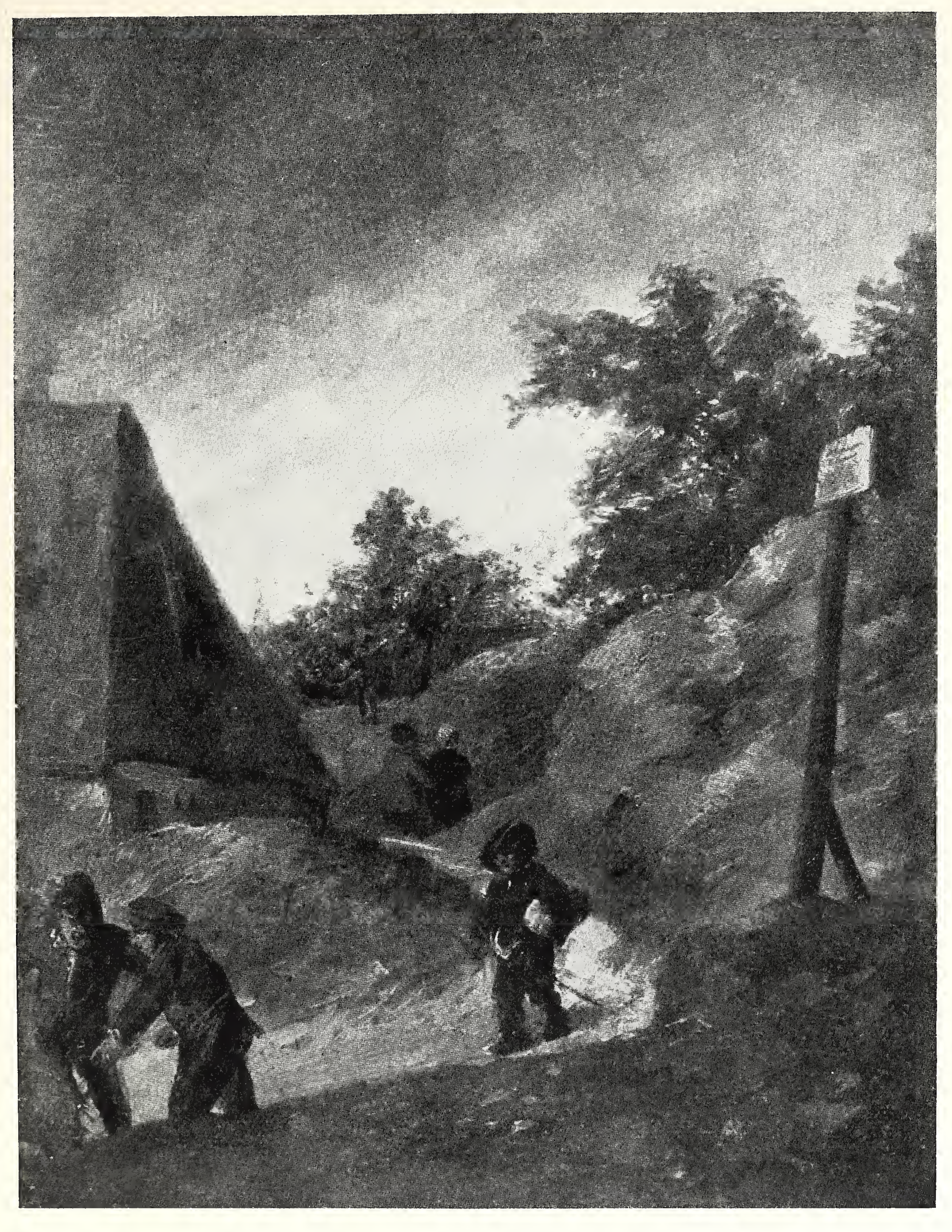
abschnitte durch helle Lichtstreifen leicht abzugrenzen, um die Tiefenwirkung der Landschaft zu erhöhen. Da ich das Bild seit etwa zwanzig Jahren nicht gesehen habe und über die Farbengebung, die bei der Entscheidung für den einen oder den anderen Meister am wesentlichsten sein würde, kein Urteil mehr habe, wage ich auf der Zuschreibung des Bildes an Brouwer nicht mehr zu bestehen.

Ich nannte Brouwer einen Meister in jeder Art von Abendstimmungen in der Landschaft. Er hat aber gelegentlich auch die Stimmung am vollen Tage mit gleicher Meisterschaft zur Darstellung gebracht; dann in der Regel den Mittag an einem warmen Sommertage. Wir lernten schon ein etwas früheres, größeres Bild dieser Art, den „Hirt am Wege“ im Berliner Museum kennen. Zwei andere, noch überlegene Darstellungen der Art, offenbar aus der allerletzten Zeit des Künstlers, die von der Berliner Landschaft, wie unter sich in der Komposition wieder wesentlich verschieden sind, besitzen die Akademie zu Wien und die Galerie zu Leipzig. Die „Düne“ in der Wiener Sammlung (Abb. 95) mit zwei Bauern im Vordergrunde, ist ganz



98 Paris. E. Warnecks Erben

in Sonne gebadet. Die hellen bräunlichen Farben mit gelben und rötlichen Tönen, etwas bräunlichem Grün im Buschwerk, erhalten ihre kräftige Note in dem braunroten Kostüm der beiden Bauern vorn und der kühlen Opposition in dem leichten blaßgrauen Gewölk, das den hellen Himmel bedeckt. Ein Manet hätte das Motiv nicht sonniger und toniger, nicht flotter und geistreicher wiedergeben können. Während dies Bild durch scharfes Putzen einen Teil seines Reizes eingebüßt hat, ist die „Hütte am Meere" in der Leipziger Galerie (Abb. 96), eine reichere, ungewöhnlich farbige Komposition, zugleich durch treffliche Erhaltung ausgezeichnet. Das rote Dach der Hütte hebt sich kräftig ab von der tiefblauen stillen Meeresfläche, über der sich der blaßblaue Himmel wölbt, mit dicht geballtem weißen Gewölk über dem Horizont. Rechts steht vor dem Himmel ein kleines Gehölz von krüppelhaften Buchen und Eichen mit braungrünem Laub am Rande der wandernden Düne, die sie bedrängt und ihre Stämme schon teilweise bedeckt hat. Die stagnierende Luft des heißen Mittags hüllt die starken leuchtenden Farben in einen weichen, wunderbar harmonischen Ton.



99 Philadelphia. Sammlung John G. Johnson

Eines der merkwürdigsten und trotz seiner Kleinheit imposantesten Landschaftsbilder Brouwers, gleichfalls ein Werk seiner letzten Zeit, ist die „Dünenlandschaft“ in gemaltem Rahmen mit reicher Blumengirlande von Daniel Seghers in Bridgewater Gallery (Abb. 97). Ich notierte mir vor dieser großartigen Stimmungslandschaft, die ich leider seit zwanzig Jahren nicht wiedergesehen habe, und von der wir nur eine sehr ungenügende Abbildung bringen können: „Einen außerordentlich wirkungsvollen Moment hat der Künstler prima niedergeschrieben, wie er ihn in der Natur beobachtete. Zwischen dem spärlichen Baumwuchs eines Dünenhügels scheint das rote Dach eines Hauses hervor; über die tiefgrüne Ebene dahinter ziehen düstere Gewitterwolken auf, deren grell beleuchtete weiße Köpfe ein unheimliches Licht über die Landschaft werfen. Die Färbung ist außerordentlich tief und leuchtend, die Behandlung sehr pastos und kräftig. In der grauen Steinumrahmung mit den bunten, höchst delikat und doch frei behandelten Blumen des Daniel Seghers kommt die großartige Stimmung und leuchtende Färbung doppelt stark zur Geltung.“
Soviel Bilder, soviel Überraschungen bereitet uns Brouwer in seinen Landschaften. Kein Landschaftsmaler, und sei er der größte, ist in hunderten seiner Gemälde, die uns erhalten sind, so mannigfach, wie Brouwer in Erfindung, Stimmung und Farbenwirkung in der knappen Mandel von Landschaften, die bisher von ihm wieder ans Tageslicht gekommen sind; selbst ein Rubens und ein Rembrandt, die allen Landschaftern vom Fach weit überlegen sind, erreichen ihn nicht darin. Eine seiner überraschendsten, eine der packendsten Landschaften ist die „Dämmerung“ im Besitz der Erben von E. Warneck in Paris (Abb. 98), einem der ersten Sammler und Kunsthändler, der Brouwer voll gewürdigt und auch als Landschafter richtig erkannt hat; durch seine Hand sind verschiedene der schönsten Landschaften des Meisters gegangen, aber von dieser „Dämmerung am Walde“ hat er sich nie trennen können. Es ist später Abend, kurz vor Einbruch der Nacht, die in dem dichten Kiefernwald schon ihre unheimliche Stimmung verbreitet. Noch leuchtet über den schwarzen Kiefern ein helles Licht der letzten Dämmerung, läßt ein Stück des blauen Himmels zwischen düsteren Wolken frei, erhellt den steinigen Boden vor der Mauer rechts mit seinen trüben gelben Farben und bringt einige farbige braune, tief olivgrüne und granitrote Töne in das einförmige Schwarz der Waldesmauer, vor dem sich vorn ein Kerl in weinrotem Kostüm kräftig abhebt. Die düstere, unheimliche Stimmung der einbrechenden Nacht wird noch erhöht durch ein paar unbestimmt aus dem



100 Amsterdam. Sammlung J. Goudstikker

Dunkel auftauchende Weiber, die sich verzweifelt gegen die Zudringlichkeit frecher Burschen wehren: „des broutes violentent ou massacrent des femmes qui crient et se débattent“, wie Schmidt-Degener annimmt. Brouwer hat den Ausgang dieses Kampfes schwerlich so tragisch gedacht; er hätte sonst kaum einen Burschen, der ganz in der Ecke rechts ein Bedürfnis befriedigt, mit einem vollen Lichtblick bedacht. Der Humorist verrät sich hier in einem bescheidenen Eckchen — ganz ausnahmsweise in seinen Landschaften! Oder hat der Künstler, der den Spruch „naturalia non sunt turpia“ fast in jedem Bilde beherzigt, diesen farbigen Lichtfleck aus rein malerischen Gründen für angezeigt gehalten?

Die Ausführung dieses Bildes ist eine außerordentlich breite, meisterliche; nach der Behandlung muß es eines der letzten Gemälde Brouwers sein. Der gleichen Zeit gehört eine andere kleine Landschaft mit ähnlichen Abmessungen, aber im Hochformat: „Der Wegweiser am Weg durch die Dünen“ in der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia (Abb. 99), also ein ähnliches Motiv wie es uns eine seiner frühesten Landschaften zeigte. Auch hier ist die Dämmerung schon angebrochen. Das dunkelgrüne Laub der Büsche hebt sich vom hellen Horizont ab, die dunkelbraunen und rötlichen Anzüge der Bauern auf dem Wege und der gelbe Sand der schmalen Straße bilden die stärksten Farben. Die Behandlung ist auch hier die allerbreiteste. Ähnliche Behandlung, den gleichen starken Lichteffekt zeigt noch eine dritte größere Landschaft in der Hamburger Kunsthalle, die aber von dritter Hand vollendet ist, weshalb wir sie zum Schluß besprechen werden. Ein reines Nachtbild der gleichen letzten Zeit taucht eben neu im Kunsthandel auf: „Das Gehöft am Weiher bei Mondschein“ bei J. Goudstikker in Amsterdam (Abb. 100). Hier ist keine helle Mondlandschaft wie im Berliner „Aufgehenden Vollmond am Meeresstrand“ dargestellt, sondern düstere Nacht mit dunkeln grauen Wolken, durch die sich der Mond nur mühsam und auf kurze Zeit eine Bahn gebrochen hat; sein kaltes Licht reflektiert in dem stillen Wasser vorn und läßt die Hütte zwischen hohen Bäumen und den beiden Bauern davor nur in unbestimmten Umrissen erscheinen. Einige farbige Töne kommen in dem klaren Grau der breit hingestrichenen Landschaft fein zur Geltung.

SPÄTWERKE DES KÜNSTLERS UND NEUE ZIELE

In diesen Landschaftsgemälden des Künstlers, die, wie wir wahrscheinlich machen konnten, sämtlich erst in den letzten fünf oder sechs Jahren seines Lebens entstanden, offenbart sich eine solche Vertiefung in die Natur, ein so poetisches Erfassen der verschiedenartigsten Stimmungen der Landschaft, an der er bis dahin fast gleichgültig vorübergegangen war, daß wir schon dadurch auf eine wesentliche Veränderung in der ganzen Auffassung Brouwers schließen können. Dies bestätigen uns in der Tat auch die figürlichen Darstellungen, die in diesen letzten Jahren entstanden. Die mehr innerliche, gemütvollere Auffassung zeigt sich unter anderem in der Liebe zu den Tieren, die in den späten Bildern, wenn auch untergeordnet, hervortritt. Tiere, und zwar stets kleinere Haustiere, kommen gelegentlich schon in seinen frühen Bildern vor. Auf dem ganz frühen „Leiermann" sind ein lustig davonspringendes Löwenhündchen und ein paar Hühner im Vordergrund, obgleich ganz nebensächlich behandelt, doch naturwahrer wiedergegeben als alle Figuren des Bildes, die stark karikiert sind. Auch in dem nicht viel später gemalten „Schweineessen" in der Schweriner Galerie ist das Kätzchen, das vorn an einem Knochen nagt, köstlich wahr beobachtet und wiedergegeben. Dann beginnt ein anderes Haustier eine Rolle in Brouwers Bildern zu spielen, charakteristischerweise das Schwein, das in den schmutzigen Spelunken mitten zwischen den Gästen sich bewegt und allein für die Reinigung der Räume zu sorgen scheint. Auch auf den beiden großen Landschaften mit ein paar Bauerngehöften, die wir oben kennen lernten, kommen noch Ferkel vor; in den späten Bildern fehlt das Schwein aber vollständig.

Freilich begann damals die Zeit auch eine andere zu werden, wie wir es auch in den gleichzeitigen Bildern eines Adriaen van Ostade beobachten können. Auch die Bauern suchten damals, als die größte Not des jahrzehntelangen Krieges vorüber war, sich allmählich menschlicher einzurichten. Der Kamin bekommt eine Einrahmung; Stühle, Bänke und Tische, die bis dahin oft aus alten Tonnen hergerichtet waren, erhalten stabile Formen, gelegentlich ist sogar der Fußboden nicht bloß gestampft, sondern mit Holz belegt. In solchen Räumen war für die Schweine kein Platz mehr; statt dessen führt Brouwer hier jetzt den Hund und gelegentlich auch die Katze ein, beide als getreue Begleiter des Menschen. Eine Katze, deren grüne Augen aus dem



101 Paris. Früher Sammlung M. Kann

Schatten aufleuchten, leckt einen Napf aus hinter dem Stuhle des „Lautenspielers“ im Victoria- und Albert-Museum. Im „Bauernquartett“ der Pinakothek liegt im Vordergrunde eine gefleckte Hündin, um ihre Jungen zusammengekauert, die sie kurz vorher geworfen hat, sorglich durch den breiten Hut eines Bauern geschützt. In der großen Berliner Landschaft hockt neben dem Schäfer treu der gleiche krause Hund. In dem „Zeitungsleser“ der Sammlung Schloß ist ein weiß gefleckter, kraushaariger Hund hinter der Gruppe angebracht; und denselben Hund, der zärtlich an seinem Herrn heraufspringt, zaust dieser liebevoll an den Ohren auf dem Bilde „Die guten Kameraden“, früher in der Sammlung Moritz Kann (Abb. 101). Mensch und Tier sind in diesem harmlosen kleinen Bild ebenso naiv wie herzig und doch ohne den geringsten Anflug von Sentimentalität wiedergegeben. Das gleiche gilt von der „Frau mit der Katze“, in der Sammlung Valkenburg zu Laren



102 Laren. Sammlung Dr. M. van Valkenburg

(Abb. 102), die sie zärtlich an sich drückt, während ihr häßlicher kleiner Bube wie eifersüchtig zu ihr aufblickt. Beide Bilder, Kniestücke in den für die letzten Jahre charakteristischen matten Farben, erscheinen wie Gegenstücke, sind aber nach den verschiedenen Maßen und Raumverhältnissen nicht als solche entstanden. Die Szene mit der Katze spielt sich im Zimmer ab, der „Förster mit seinem Hund“ — so könnte man das Bild wohl am treffendsten bezeichnen — ist vor einer flachen Landschaft dargestellt. Der Hund im Freien, die Katze im warmen Zimmer: auch das ist einfache, aber sprechende Charakteristik.

Die Frage, ob Brouwer noch in Flandern oder nicht vielmehr in Holland seine künstlerische Ausbildung erhalten hat, haben — wie ich hoffe — unsere ausführlichen Darlegungen zugunsten von Haarlem entschieden. Wir kennen jetzt seine Jugendwerke aus der Werkstatt und Nachfolge des Frans

Hals und seine Tätigkeit in Haarlem. In bezug auf seine Entwicklung in Antwerpen war die neuere Forschung übereinstimmend der Ansicht, daß sie zwar nicht durch Urkunden bewiesen, aber aus stilistischen Gründen ohne wesentlichen Zweifel klar vor uns läge. Ich selbst hatte in meiner Monographie in den „Graphischen Künsten“ die Entwicklung des Künstlers in diesen letzten Jahren seines Lebens näher festzulegen gesucht und habe darin fast durchweg volle Zustimmung gefunden. Allein abgesehen davon, daß wir — wie schon hervorgehoben ist — nicht nur im Werk des Meisters bisher nicht feststellen können, welche Bilder in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Holland, welche im Anfang seiner Antwerpener Zeit entstanden sind, ergeben sich durch eine Anzahl dieser Bilder, die fast alle in Brouwers letzte Jahre fallen müssen, neue, schwer zu beantwortende Fragen. Nicht nur darüber, ob sie wirklich auf den Meister zurückgehen, ob uns Kopien nach Brouwers Kompositionen oder selbst Arbeiten seiner Schüler oder Nachfolger darin vorliegen (Fragen, deren Beantwortung ja auch für die Werke der früheren Zeit stets Schwierigkeiten bereitet), sondern die noch schwierigere Frage, ob nicht einzelne Gemälde von fremden Künstlern vollendet sind und was dann darin von seiner Hand, was von dritter hinzugetan ist. Letztere Frage erscheint, wenn uns einzelne Stücke in gewissen Bildern des Meisters fremdartig auffallen, durchaus berechtigt, da wir aus den Urkunden wissen, daß Brouwer die Gewohnheit hatte, seine Bilder flüchtig grau in grau aufzuskizzieren. In dem Inventar, das der von seinem Freunde und Schüler Craesbeeck ihm empfohlene und später gleichfalls nahestehende Notar Marcellis 1632 von Brouwers dürftiger Habe aufnahm, während dieser im Kastell gefangen saß, werden nicht weniger als elf solcher Entwürfe („gedoodverfde“) aufgeführt. Eine spätere Urkunde spricht von solchen grau in grau angelegten Bildern, die durch Jan Miense Molenaer fertiggemalt wurden. Bei dem außerordentlichen Erfindungstalent liebte es der Meister, seine Gesichte auf diese Weise rasch niederzuschreiben; zur Ausführung, bei der er sehr gewissenhaft verfuhr, war er aber nur schwer zu bringen. Daher wird in jenem Inventar von 1632 neben den elf Entwürfen nicht ein einziges fertiges oder der Vollendung nahes Bild genannt.
Wenn schon ein dem Brouwer doch, soviel wir wissen, ferner stehender Künstler wie Molenaer sich über unfertige Bilder desselben, wahrscheinlich solche, die er bei seiner Übersiedlung nach Antwerpen in Haarlem zurückgelassen hatte, hermachte, so werden wir ähnliches weit mehr noch für die Zeit seines Antwerpener Aufenthaltes und namentlich für den Nach-



103 Berlin. Sammlung James Simon

laß des Künstlers bei seinem plötzlichen Tode annehmen dürfen. Brouwers einziger namhaft gemachter Schüler Jan Dandoy, von dem uns eigene Arbeiten nicht bekannt sind, D. Ryckaert, der als Kopist von Brouwer beglaubigt ist, aber auch holländische Nachfolger des Künstlers, die mit ihm in Antwerpen zusammentrafen, wie Cornelis Saftleven und H. M. Sorgh, kommen dafür in Betracht. Solche Tatsachen müssen wir mehr als es bisher geschehen ist, und selbst mehr als ich es in meiner ersten Monographie getan habe, auf die ich für die Schüler und Nachfolger Brouwers verweisen muß, berücksichtigen, wenn uns fremdartige Partien in Brouwers Bildern auffallen. Wir werden bei der Betrachtung der Gemälde, die wir seiner letzten Zeit zuschreiben dürfen, noch darauf zu sprechen kommen. Es sind dies aber nur vereinzelte Werke; die Mehrzahl der Gemälde der letzten zwei oder drei Jahre des Künstlers sind die größten Meisterwerke unter seinen figürlichen Kompositionen; sie stehen auf gleicher Stufe wie seine Landschaften dieser

Zeit und zeigen eine ähnliche Auffassung. Charakteristisch ist auch für sie der größere Umfang und namentlich der größere Maßstab der Figuren, das starke Zurücktreten der Nebendinge und das Vorherrschen des Tons über die Lokalfarben.

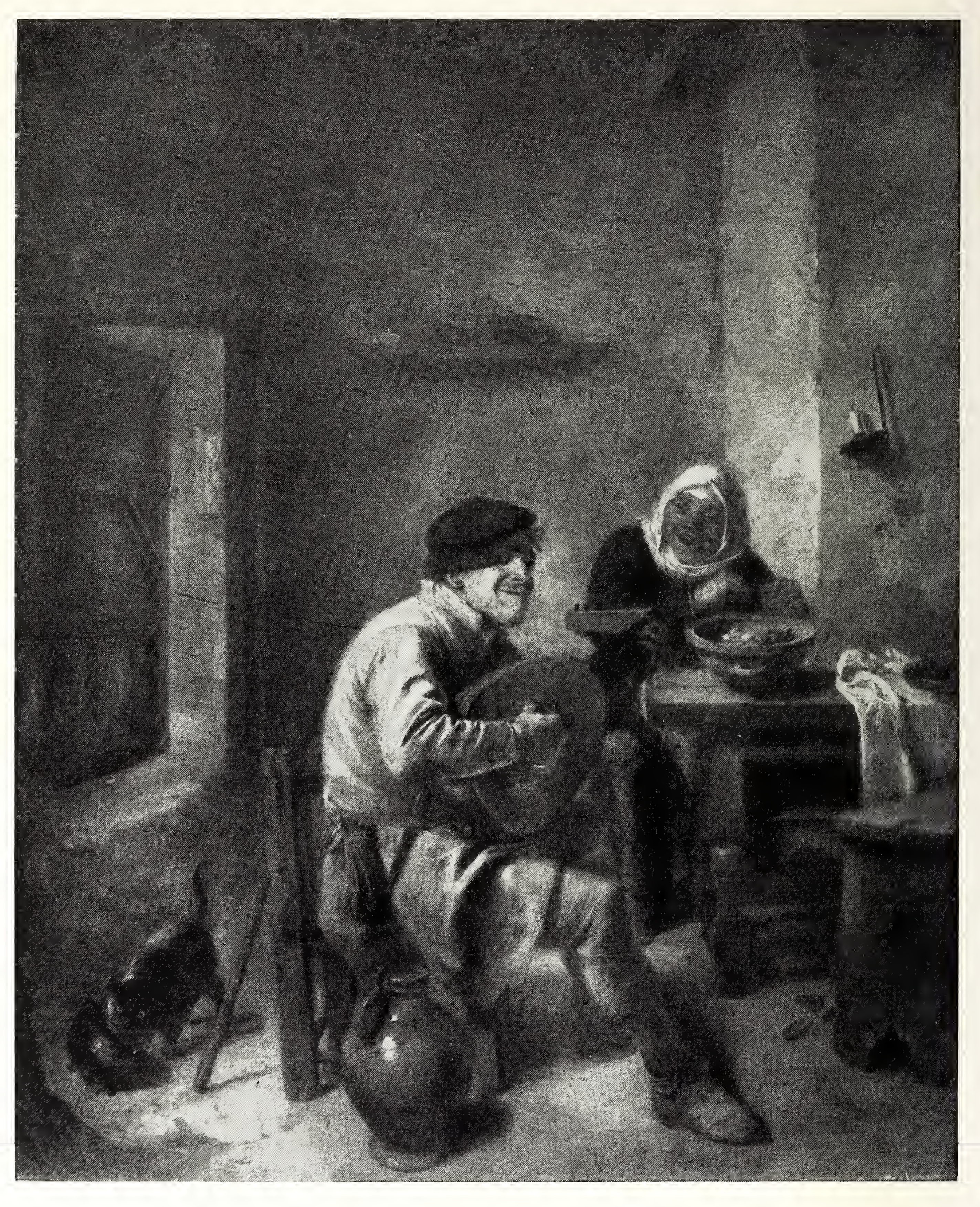
Wohl das früheste unter diesen Bildern ist die schon durch Umfang und Zahl der Figuren sehr ansehnliche Kneipszene, „Der Meistertrunk“ in der Sammlung James Simon in Berlin (Abb. 103); altes und junges Volk in einem geräumigen Kellerlokal um einen runden Tisch, die einem dicken Völler, der seine große Schnelle in einem Zuge leert, staunend und jubelnd zuschauen. Eine Komposition von reicher, feiner Färbung, trefflicher Charakteristik und großem Humor. Malerisch noch bedeutender ist das „Bauernquartett“ der Pinakothek (Abb. 104), die auch aus dieser Zeit Hauptwerke besitzt; es ist bereits tonig gehalten und von vollendet koloristischer Behandlung. Das tiefe Rot im Kostüm des jungen Burschen mit langem schwarzen Haar, in dem man Brouwer selbst erblicken möchte, ist stark untergeordnet dadurch, daß er in den Hintergrund und in den Schatten gerückt ist. Sonst macht sich nur etwas trübes Grün und der schmutzig sahnefarbene Rock des vorderen Sängers in den verschiedenen grauen, schwärzlichgrauen und schmutzigweißen Farben bescheiden geltend, in dem Ausblick in die Landschaft ein trübes Grün. Neben den originellen Sängern — außer dem ältlichen Wirtspaar mit ihren typischen Physiognomien der Künstler selbst und ein köstlicher Handwerker mit breitem Hut, durch den die Tonpfeife gesteckt ist, bei denen in Ausdruck und Haltung deutlich die verschiedenen Stimmen angegeben sind —, fällt die ungewöhnlich intime Auffassung der jungen Mutter auf, die ihr kleines Kind auf dem Schoße füttert, während der ältere Junge neben ihr an der zum Tisch hergerichteten Tonne seine Suppe aus dem roten Napfe schlürft. Der zärtliche Ausdruck, selbst die Formen der rundlichen jungen Frau sind anmutiger, als wir es bei Brouwer gewohnt sind. Wie als Gegenstück zu diesem menschlichen Idyll hat der Künstler in den Vordergrund die zusammengekauerte Hündin mit ihren Jungen angebracht, die sie wie eine Glucke unter sich versammelt hat.

Die gleiche mit köstlichen Humor wiedergegebene Behaglichkeit und Glückseligkeit in der bescheidensten Hütte spricht aus dem „Mandolinespieler“ im Victoria and Albert Museum (Abb. 105). Das Kohlenbecken auf dem Tisch, an dem die Alte sich die Hände wärmt, beweist, daß dieser öde Raum auch nicht gerade durch Wärme behaglicher ist: und doch spricht aus den jovialen Zügen des reckenhaften jungen Musikus so volle Freude an seinem Spiel



104

München. Pinakothek



105

London. Victoria and Albert Museum



106 München. Pinakothek



107 München. Pinakothek

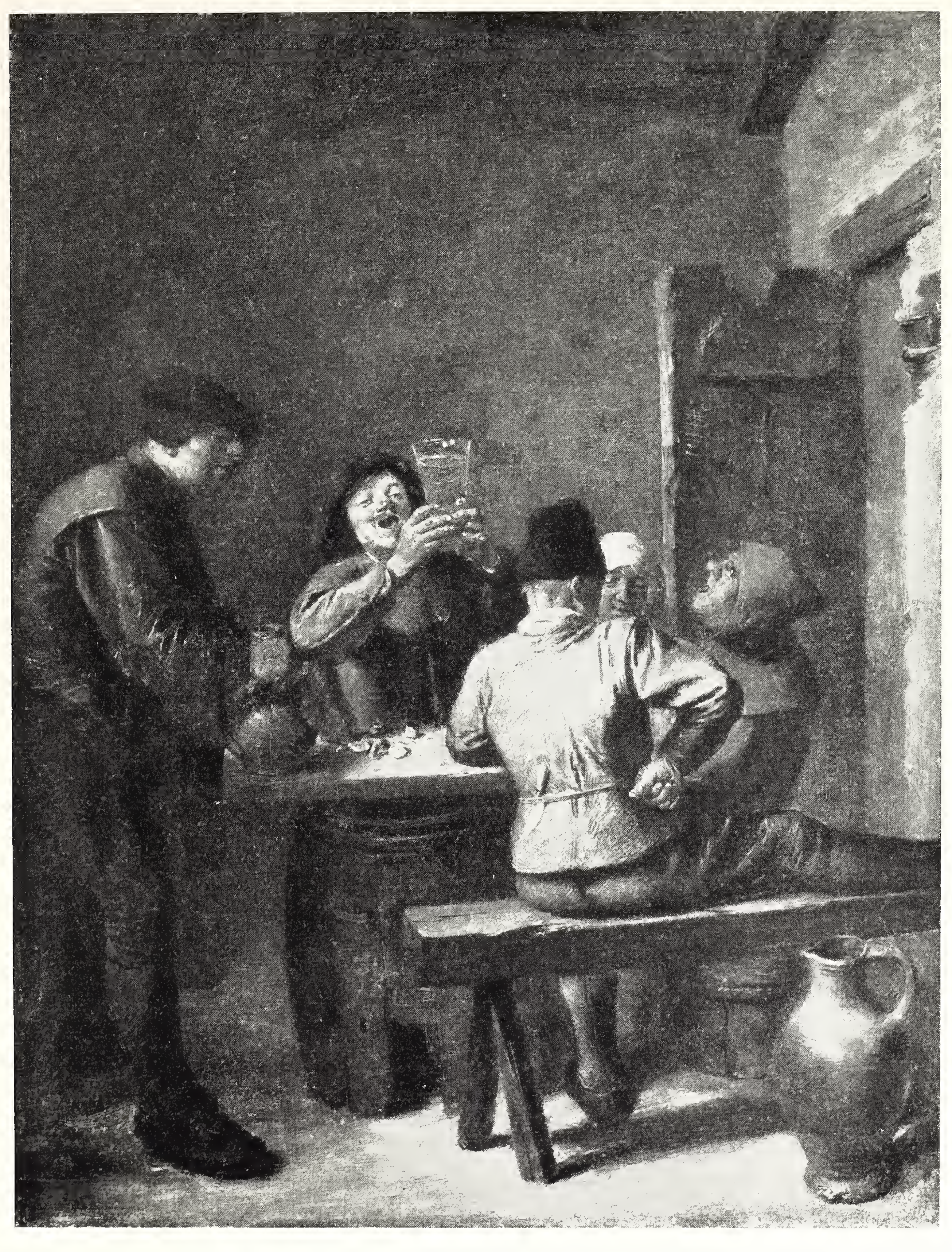
und aus den breiten Zügen der alten Frau der naiv ausgedrückte Genuß an der Musik, daß sich diese heitere, behagliche Stimmung auch dem Beschauer mitteilt. Selbst der Katze gönnt der Künstler ihr Vergnügen am Boden; unter dem Stuhl des Mandolinenspielers leckt sie einen roten Napf aus. Die Komposition ist in der Beschränkung der Darstellung, und in der Unterordnung der Färbung unter einen hellen grauen Ton vorzüglich — nur der braune Krug vorn und das stumpfrote Kohlenbecken sprechen etwas stärker in den gebrochenen malvenfarbenen und graubraunen Farben —, die breite Behandlung, die sichere Zeichnung der fast vornehm gelegten Falten zeichnen das Bild selbst unter diesen Meisterwerken Brouwers besonders aus. Hofstedes Bezeichnung „aus der Teniers-artigen Periode“ dreht das Verhältnis wohl versehentlich um. Ebensogut könnte man von einer Eeckhout-artigen Periode Rembrandts sprechen! Teniers hat nie entfernt sein Vorbild erreicht, so treu er in seiner Brouwer-artigen Periode diesen nachzuahmen sich bemühte.

Ein reicheres Bild von gleicher Meisterschaft in Anordnung und Ton der Malerei sind die „Würfelnden Soldaten“ in der Pinakothek (Abb. 106). Ein paar spanische Offiziere suchen einen biederen, blondhaarigen jungen vlämischen Offizier von einem anderen Regiment beim Würfelspiel zu prellen. Die Charakteristik des braven, simpeln jungen Germanen neben dem älteren, abgefeimten, ausgemergelten spanischen Kameraden und seinem schlau den Deutschen beobachtenden Helfershelfer kann nicht treffender und schlichter zum Ausdruck gebracht werden. Sie wird noch verstärkt durch die tollpatschige Physiognomie des Wirtes hinter ihm und die Gruppe rechts im Grunde. Einige matte rote, blaue und grüne Töne kommen neben dem schmutzig-malvenfarbenen Rock des jungen Offiziers und den übrigen grauen und schwärzlichen Kostümen bescheiden, aber in feinster Weise zur Geltung. Das Bild steht dem „Gitarrenspieler“ in London in jeder Beziehung gleich. Die Pinakothek besitzt auch eine ähnliche Komposition von ein paar Kartenspielern, denen zwei andere zuschauen (Abb. 107). Das Bild ist leider einmal übel geputzt und restauriert worden, und es erscheint deshalb zwischen allen Meisterwerken Brouwers in der Pinakothek auf den ersten Blick zweifelhaft, aber die Komposition ist so gut, die Charakteristik so lebendig und fein, die Zeichnung trotz der Beschädigung noch so tüchtig, daß die Bezeichnung als Original von Brouwers Hand doch wohl richtig ist. Das Bild stammt auch aus der Sammlung des für den Künstler begeisterten Kurfürsten Max Emanuel, durch den die Hälfte aller Brouwerschen Bilder in die Pinakothek kam. Die Lokalfarben kommen auch hier in mattroten und blaßblauen Tönen innerhalb des grauen Gesamttones nur ganz schwach zur Geltung.

Ein Hauptwerk des Künstlers dieser Zeit, zudem trefflich erhalten (wie zum Glück fast alle seine Bilder in der Pinakothek), ist die Kneipszene „Es lebe der Wein“ (Abb. 108); so könnten wir sie nach der Hauptfigur benennen, einem jungen, schwarzhaarigen Burschen, der ein großes, mit Rotwein gefülltes Glas mit beiden Händen erhoben hat und einen Toast auf den edlen Stoff ausbringt, in den ein rechts sitzender Mönch laut brüllend einstimmt. Ein behäbiger Wirt von kolossalem Umfang stellt den Krug, aus dem er eben das hohe Stangenglas gefüllt hat, auf den Tisch. Der Kopf der kleinen, freundlichen Wirtin mit weißem Kopftuch schaut rückwärts hinter der Gestalt eines ganz von hinten gesehenen Mannes mit hoher Mütze von Schaffell hervor, der ganz vorn vor dem Tisch sitzend, das rechte Bein auf der Bank von sich streckt. Durch seinen hellblauen Anzug und die dunkelblaue Mütze

bildet er den farbigen Mittelpunkt des Gemäldes, in dem sonst nur rotbraune und braune Farben neben Grau und Schwarz vor dem hellgrauen Grund der kahlen Wand in dem öden Raum sich abheben. In dem prächtigen Burschen, der das Hoch auf den Wein ausbringt, will man wieder Brouwer selbst erblicken; möglich, daß dem Künstler hier und in ein paar anderen Fällen, auf die wir schon hingewiesen haben, sein Porträt als Vorbild vorgeschwebt hat, porträtartig ist aber keiner dieser Köpfe behandelt, sondern stets ganz genreartig der Komposition angepaßt.

In der Londoner National Gallery (Abb. 110) ist seit Jahren ein treffliches größeres Bild aus dem Besitz von Sir Hickman Bacon leihweise ausgestellt; ein derbes Motiv. Auf einem Podium links sucht ein junges, recht hübsches Mädchen die rohe Zudringlichkeit eines jungen Burschen abzuwehren, indem sie ihn zugleich in die Haare packt; rechts daneben stehen am Kamin mehrere Männer, die lachend zuschauen, während vor ihnen zwei andere sitzen und sich unterhalten. Um das Bild salonfähig zu machen, hat man nicht nur die anstößige Stelle bei dem ringenden Pärchen übermalt, sondern auch den Burschen, der dahinter um einen Holzverschlag herumschaute, zugestrichen, wodurch die Komposition jetzt in zwei unzusammenhängende Teile zerrissen ist. Wie es gedacht war, zeigt der Entwurf in Feder im Kupferstichkabinett zu Dresden (Abb. 109), den wir daneben abbilden. Der Vergleich des Bildes mit der Zeichnung hat auch das allgemeine Interesse, daß wir in einem dieser wenigen noch erhaltenen Entwürfe zu seinen Gemälden beobachten können, wie Brouwer dabei verfuhr. Die Figuren sind flüchtig auf das Papier gebracht, ohne besondere Rücksicht auf richtige Zeichnung und ohne Durchbildung der Köpfe, die, wie die Figuren vom Künstler in den ihm gewohnten Typen halb karikaturhaft niedergeschrieben sind, bloß um den Eindruck der Szene rasch festzuhalten. Erst im Bilde hat er individuelle Gestalten daraus geschaffen; und welche prächtigen, lebensvollen Gestalten! Die Angabe der alten Künstlerbiographien, der Künstler habe seine Gemälde zum Teil in den Kneipen und Spelunken selbst ausgeführt, erweist sich hier, wie bei den meisten Gemälden, namentlich den späteren, als durchaus irrtümlich. Nicht nur für die Köpfe hat der Künstler besondere Studien gemacht, auch für die Figuren, vor allem für die Kostüme. Man sieht, daß nicht umsonst seine mehr als bescheidene Habe einen großen Mannequin enthielt. In den Farben ist diese figurenreiche Komposition natürlich reicher, aber die Farben sind auch hier gebrochen und von graulichem Ton beherrscht. Die Ausführung ist



München. Pinakothek



109 Dresden. Kupferstichkabinett

von meisterlicher Breite. Vielleicht befand sich das Bild unter den zahlreichen Gemälden Brouwers in Rubens' Besitz, deren Beschreibung regelmäßig auf ein kurzes Schlagwort beschränkt ist. Es war nämlich ein Bild darunter, das als „De Jaloersche Boer" bezeichnet wird; da hier ein Bauer durch eine Luke über dem ringenden Pärchen entrüstet zuschaut, ein Motiv, das sonst in bekannten Bildern Brouwers nicht vorkommt, so ist die Annahme, daß wir dieses Bild hier vor uns haben, nicht unwahrscheinlich. Es ließen sich überhaupt die meisten der siebzehn Bilder von Brouwer in Rubens' Besitz noch heute in dem Bestand seiner Gemälde nachweisen, wären nicht die Benennungen meist gar zu kurz und allgemein; bei den unter sich doch vielfach verwandten Darstellungen in Brouwers Gemälden kämen meist verschiedene der uns erhaltenen dafür in Betracht.

Noch weniger beachtet als dies Londoner Bild ist eine in Komposition und Charakteristik wieder sehr abgewogene Darstellung im Besitz von Frau



110

London. National Gallery

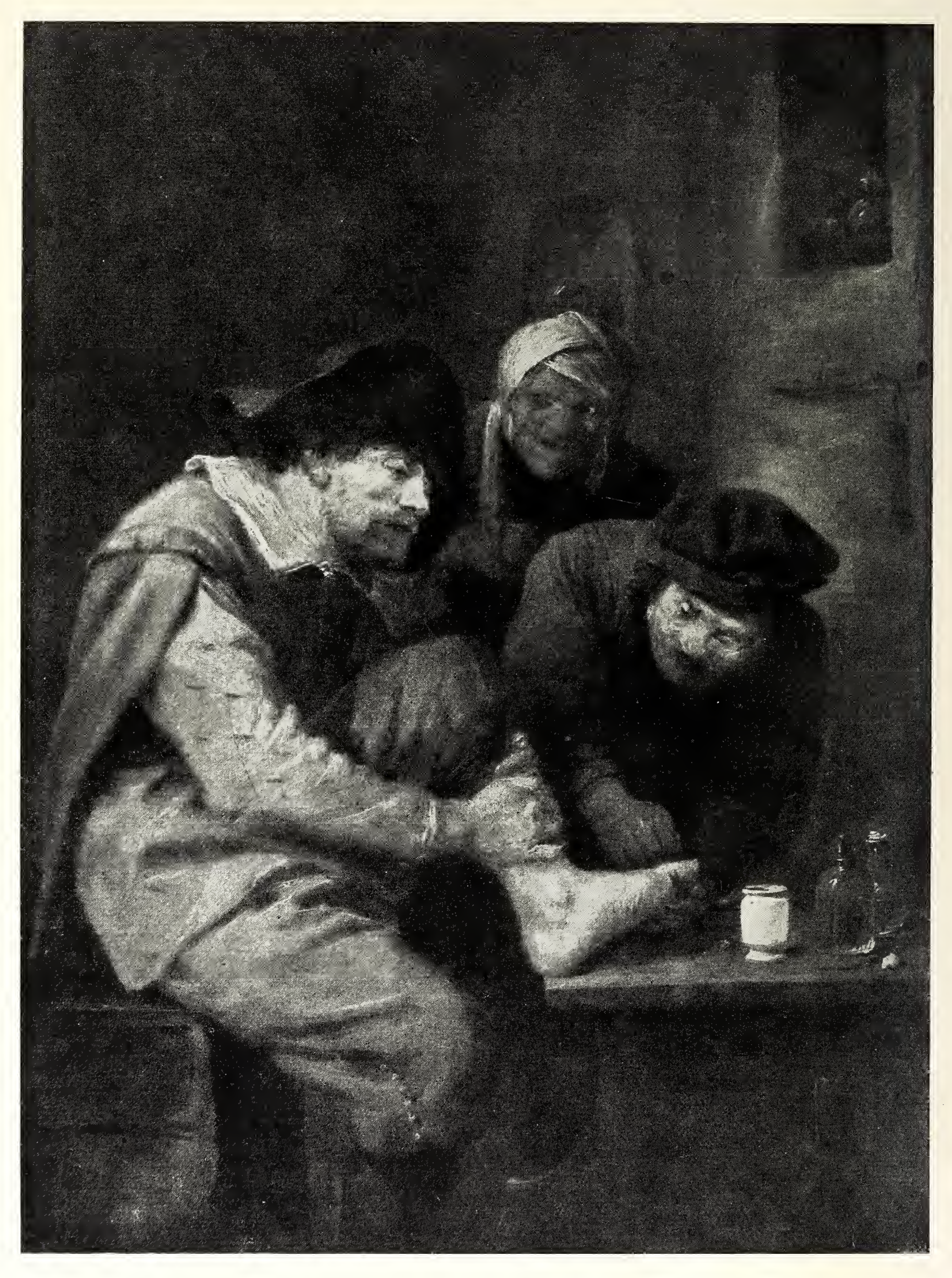
Schloß in Paris, „Die Politiker“ (Abb. 111). Ein junger Bursche mit einer Hahnenfeder am Hut liest einem alten, vor ihm sitzenden Manne mit Krug und Glas in den Händen, anscheinend dem Wirt, einen Brief oder ein gedrucktes Blatt vor, während über die Stuhllehne gebeugt die alte Wirtin und ein jüngerer Mann aufmerksam zuhören; rechts hinten ein paar Bauern am Kamin. Auch hier sind, wie in allen späten Bildern, die Figuren im Verhältnis zum Raum etwas größer als in den früheren Gemälden; sie sind außerordentlich individuell und lebensvoll wiedergegeben bis in die Falten ihrer Kleider, Form und Stoff der Schuhe. Die Zeichnung ist so vortrefflich, daß sie den Vergleich mit Michelangelo, den Dr. Schmidt-Degener macht, nicht zu scheuen braucht. Der Alte, mit seinem originellen, vermickerten Profil, ganz im Zuhören versunken, wie die alte Frau, mit ihren vornehmen Zügen, ihrer schlanken Gestalt und Bewegung und der nette junge Vorleser sind wieder ganz neue Schöpfungen des Meisters in der Galerie von Hunderten echter Charakterfiguren, die seine Gemälde aufweisen. In der Färbung zeigt auch dieses Bild das Zurücktreten der Lokalfarben hinter dem grauen Ton, wie alle diese späten Gemälde. Das zarte Blau des dicken Nassauer Krugs und das stumpfe Rot des Kohlenbeckens auf dem Schemel rechts sind die einzigen stärkeren Farben.

Zwei der Hauptwerke dieser letzten Zeit besitzt das Städel-Museum. Beide stellen Operationen beim Chirurgen dar. Sie sind nicht nur im Motiv, sondern auch im Umfang, in der Größe der bis unter die Knie gesehenen Figuren und darin, wie auch der Raum nur als Wand hinter der Gruppe angedeutet ist und die Nebensachen auf ein paar Medikamente beschränkt sind, unter sich ganz ähnlich. Die „Operation am Fuß“ (Abb. 112) zeigt einen älteren, bleichen spanischen Offizier in abgetragener Uniform: schmutzigblauem Rock mit blaßgelben Ärmeln, blauer Hose und breitem Hut mit aufgeschlagener Krempe, bei dem der Bader, mit schmutzigroter Mütze, an den Zehen des linken Fußes eine kleine Operation vornimmt. Die Alte mit der Hand in der Binde hinter ihnen, die nach dem Offizier darankommen soll, sieht ängstlich gespannt auf dessen Ausdruck. Fast noch mehr als in diesem Bilde tritt in der „Operation am Rücken“ (Abb. 113) die Lokalfarbe (nur die trübblaue Mütze des Baders kommt neben grünen, braunen und schwärzlichen Farben stärker zur Geltung) ganz hinter dem zarten grauen Ton zurück, der hier durch das kalte Weiß des Hemdes und das blonde Fleisch des kräftigen jungen Burschen mit dichtem dunklen Haar bestimmt wird. Wieder werden wir trotz der verzerrten Miene an Brouwer selbst er-



111

Paris. Sammlung Schloß



Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut



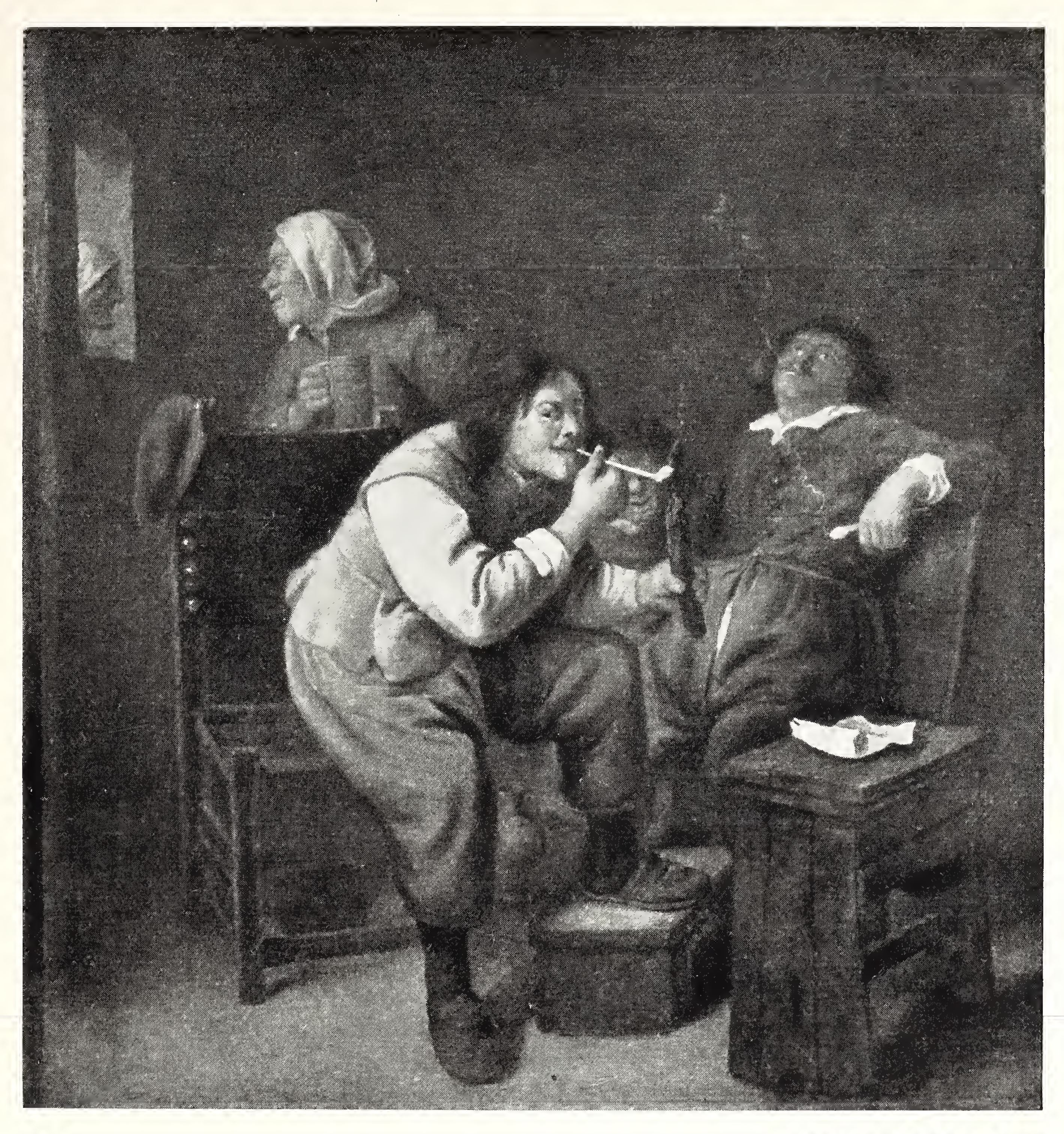
113 Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut

innert. Ausdruck und Konzentration sind ebenso packend und wahr wie in der „Fußoperation", Zeichnung und Ausführung ebenso meisterlich; aber ebenso verkommen wie die drei köstlich charakterisierten Gestalten in jenem Bilde, ebenso wuchtig, ja reckenhaft sind die drei Figuren in dieser „Rückenoperation".

Ähnlich kräftige Burschen zeigt das Bild mit den „Beiden Rauchern" in Apsley House beim Herzog von Wellington (Abb. 114), von dem eine treue, fast gleichwertige Wiederholung in der Galerie zu Budapest sich befindet. Das Londoner Bild trägt die jetzt nicht mehr ganz vollständige Bezeichnung Brau..., ganz ähnlich wie auf dem Bilde bei Mr. Friedsam, das sich früher in der Galerie Steengracht befand. Beide haben stärker porträtartige Züge als sonst bei Brouwer; in beiden finden wir dieselben weiten Pumphosen und Jacken; die Farben sind etwas reicher, aber wieder durch den grauen Gesamtton stark untergeordnet.

In diese letzten Jahre gehört auch ein kleines Bildnis, das in mehreren Wiederholungen vorkommt, von denen die tüchtigste, ein zweifelloses Original, sich in der Galerie des Haag (Abb. 6) befindet. Es ist das einzige zweifellose Porträt von Brouwers Hand, aber auch dieses mehr eine breit behandelte Studie und durch Format und Auffassung genreartig behandelt. Das kleine, vor einen landschaftlichen Grund gestellte Brustbild galt und gilt heute wohl allgemein als Selbstporträt des Künstlers, der es kurz vor seinem Tode prima vor der Natur niederschrieb. Recht überzeugend ist die Verwandtschaft mit dem 1634, also nur etwa drei Jahre früher entstandenen Bildnis in A. van Dycks Ikonographie freilich nicht (Abb. vorn); aber während der vornehme Hofmaler seine Porträts zu verschönern liebte, hat Brouwer die Natur womöglich noch zu seinen Ungunsten übertrieben. Die stark aufgeschwemmten Züge, die den Dargestellten älter erscheinen lassen, als er wirklich war, lassen sich aus seinem Leben erklären; das arg vernachlässigte Kostüm entspricht dem mehr als dürftigen Inventar seines Besitzes an Kleidern, das 1632 aufgenommen wurde; und der Kopf verrät einen Mann, „der bessere Tage sah", von starker Sinnlichkeit, aber auch voll Geist und Humor, lauter Züge, die sehr wohl auf Brouwers Persönlichkeit passen. Die Ausführung zeigt die meisterlich breite, tonige Behandlung der letzten Zeit.

Mit einem solchen Bildnis wird der Künstler nicht gerade Dritte gereizt haben, sich von ihm porträtieren zu lassen. In den älteren Versteigerungskatalogen ist zwar nach Dr. Hofstedes Angabe noch eine Anzahl kleiner Porträts unter Brouwers Namen angeführt, aber soweit ich diese gesehen habe,



114 London. Apsley House

haben sie keinen Anspruch auf diese Benennung. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird dagegen das kleine Bildnis eines spanischen Offiziers in der Galerie zu Darmstadt, ein Kniestück von reicher, toniger Färbung und sorgfältiger Behandlung auf Brouwer zurückgeführt, dessen Name es schon im 18. Jahrhundert führte. Das aufgeschwemmte Gesicht, der hochmütige Ausdruck in den müden Augen, die Zeichnung der Hände, die malerische

Behandlung und Färbung passen sehr wohl zu Brouwers Art um 1635. Selbst wenn man den jungen D. Teniers oder Gonzales Cocx dafür nennt, gibt man das Bild doch zwei Nachfolgern des Meisters, die gerade in ihrer Jugend stark unter seinem Einfluß standen.

Wenn wir dies treffliche kleine Porträt nicht mit Bestimmtheit dem Meister zuzusprechen wagen, so liegt der Grund hauptsächlich darin, daß uns jenes Selbstporträt allein zu wenig Anhalt zur Bestimmung anderer Bildnisse gibt. Dasselbe gilt auch für ein neuerdings bekannt und berühmt gewordenes Bild einer Gruppe von vier kleinen Mädchen im Vordergrunde einer Landschaft, im Besitz von Frau A. Jansen in Amsterdam. Wir haben das Bild schon wegen der stark darin betonten Landschaft besprochen (vgl. Abb. 89) und sahen, daß sie die charakteristischen Merkmale einer von Brouwer um 1634 oder 1635 ausgeführten Landschaft hat. Dieser Umstand spricht mit großer Wahrscheinlichkeit, ja fast überzeugend dafür, daß auch die Bildnisse der Kinder von der Hand des Meisters sein müssen. Wenn diese in der Haltung und zum Teil auch im Ausdruck etwas Puppenhaftes haben, so muß darauf hingewiesen werden, daß die wenigen in Brouwers Gemälden vorkommenden Kinder an derselben Schwäche leiden. Das Verständnis für Sinn und Gemüt des Kindes lag dem Charakterschilderer noch fern; er sah in ihrem kindlichen Spiel nur die Karikatur des menschlichen Treibens überhaupt, weshalb er sie in seinen frühesten Bildern mit Vorliebe gerade zu satyrischen karikierten Darstellungen benutzte. Die Auffassung der vier Kinder, die im Alter von etwa 3 bis 6 Jahren sind, ist eine sehr liebenswürdige, in der sitzenden Kleinen mit der Puppe auf dem Schoß sogar im Ausdruck echt kindliche. Sie sind geschickt in die Landschaft hineingestellt, ihre hellen Kostüme sind fein in der Farbe und flott behandelt; doch hätte das auch Craesbeeck in der Zeit, als er direkt unter dem Einfluß seines Lehrers arbeitete, sehr wohl fertig gebracht, wie sein „Atelier“ im Louvre und das ähnliche Bild beim Herzog von Arenberg beweisen.

In dieser stattlichen Gruppe von Meisterwerken aus den letzten Jahren des Künstlers macht sich gegenüber seinen früheren Gemälden eine wesentliche Änderung geltend: Beruhigung in Bewegung und Ausdruck, Vereinfachung der Komposition, Ausscheiden fast aller bloß typischen Gestalten und Bereicherung und Vertiefung der Charakterfiguren, die auch durch größere Maße stärker hervorgehoben werden, intimere Auffassung, die sich auch schon in der Wahl der Motive ausspricht, und tonigere, breitere Behandlung. Aber im wesentlichen bleibt sich seine Kunst in ihrem allgemei-

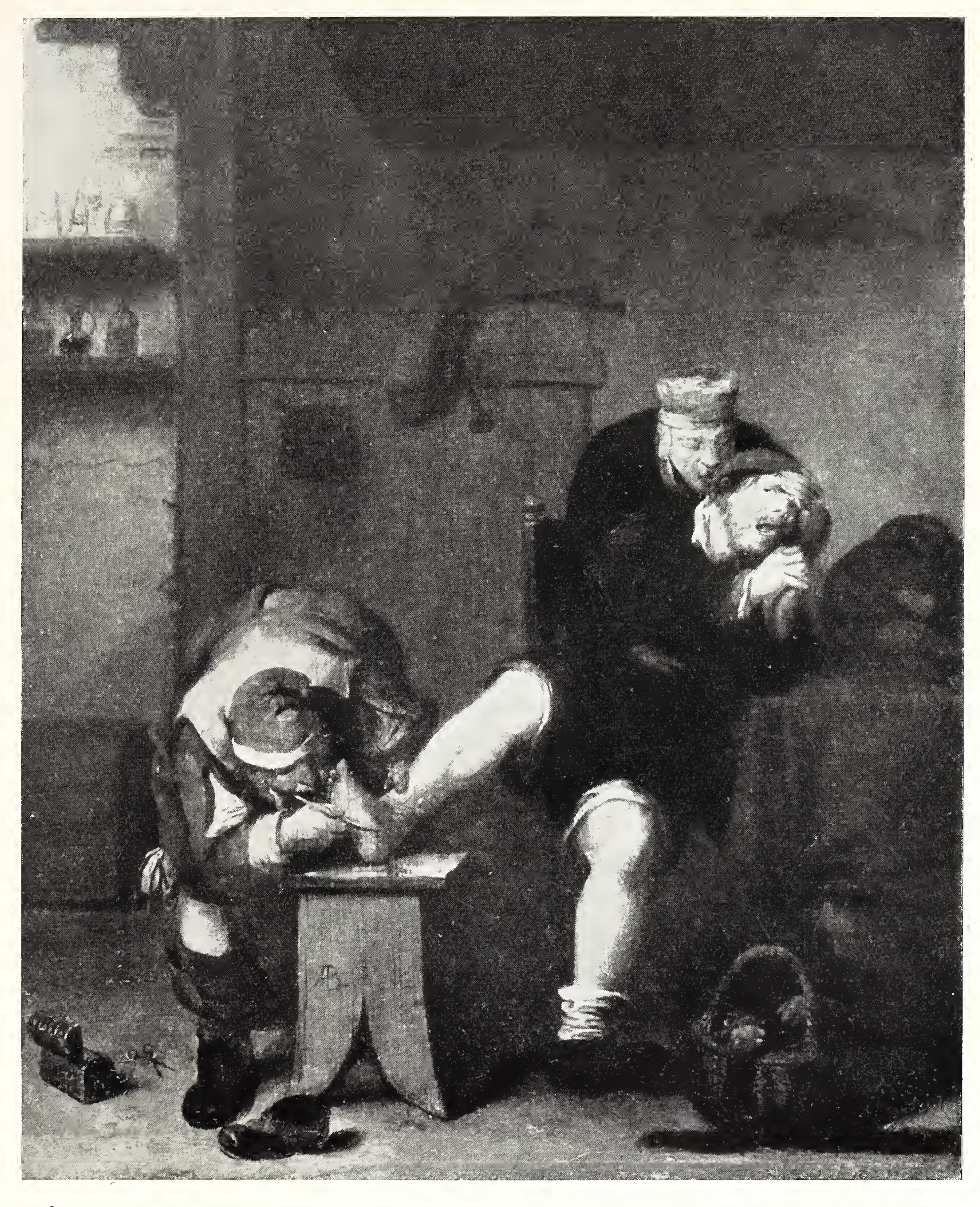


115 München. Pinakothek

nen Charakter doch gleich, wenn sie sich auch mehr und mehr vertieft und nach jeder Richtung vervollkommnet: auch in allen diesen späten Werken erkennen wir sofort den echten Brouwer, aber den Künstler in seinen höchsten Leistungen. Nur eine kleine Zahl von Bildern, die dieser gleichen Zeit angehören und zu allem Überfluß meist sogar mit dem Namen oder Monogramm des Meisters bezeichnet sind, zeigt dagegen auffallende Abweichungen von seiner Art und zwar nach verschiedenen Richtungen. Schon in meiner ersten Monographie habe ich darauf aufmerksam gemacht, habe aber diese Werke doch als eigenhändige Arbeiten des Meisters anerkannt. Dies hat sich bestätigt, seitdem das Werk des Künstlers noch um eine ansehnliche Zahl von Bildern bereichert worden ist, darunter verschiedene auch aus dieser Zeit. Aber für das Bild der Entwicklung des Künstlers und des Abschlusses seiner Kunst ergeben sich daraus neue, wertvolle Gesichtspunkte. Betrachten wir diese Bilder zunächst einzeln.

Eines dieser Bilder „Wirt und Wirtin bei der Weinprobe“ in der Pinakothek (Abb. 115), ist das umfangreichste Bild der Sammlung mit ungewöhnlich großen, etwa viertellebensgroßen Figuren ganz im Vordergrunde. Der junge, unmäßig dicke Wirt hält seine Rechte wie erklärend über einen kleinen Römer mit Wein (oder Schnaps?), den seine neben ihm sitzende, gleichfalls recht rundliche Gattin in der Hand hält. Im Hintergrunde im Halbdunkel ein paar Bauern am Kamin, die, wie regelmäßig bei Brouwer, nur angedeutet sind, jedoch noch flüchtiger als sonst; die wuchtigen Gestalten der beiden Wirtsleute sind dagegen ungewöhnlich durch ihre Größe, Physiognomien und Behandlung. Man hat an Craesbeeck gedacht, man könnte auch an David Ryckaert denken: aber beiden Nachfolgern Brouwers ist das Bild weit überlegen; nur er selbst verstand solche Charakterfiguren zu erfinden, nur er wußte sie so meisterhaft auszuführen. Auch daß einer dieser Künstler das unvollendet gelassene Bild fertig gemalt haben sollte, ist ausgeschlossen, denn die Ausführung zeigt eine und dieselbe Hand, die Meisterhand! Aber wenn auch die ganze Behandlung in lauter neutralen schmutzigen Farben für Brouwers spätere Bilder überhaupt bezeichnend ist, so ist doch die lockere, fluderige Behandlung sehr eigentümlich, selbst für diese letzte Zeit. Doch bei Brouwer dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir ihn wieder in neuer Form sehen.

Ein kleineres Bild, aber gleichfalls mit verhältnismäßig großen Figuren, die „Operation an der Fußsohle“ in der Sammlung Preyer im Haag (Abb. 116), ist wieder in anderer Weise ungewöhnlich für den Künster, dessen echtes



116 Haag. Sammlung Preyer



117

New York. Sammlung Friedsam



118 – Paris. Louvre

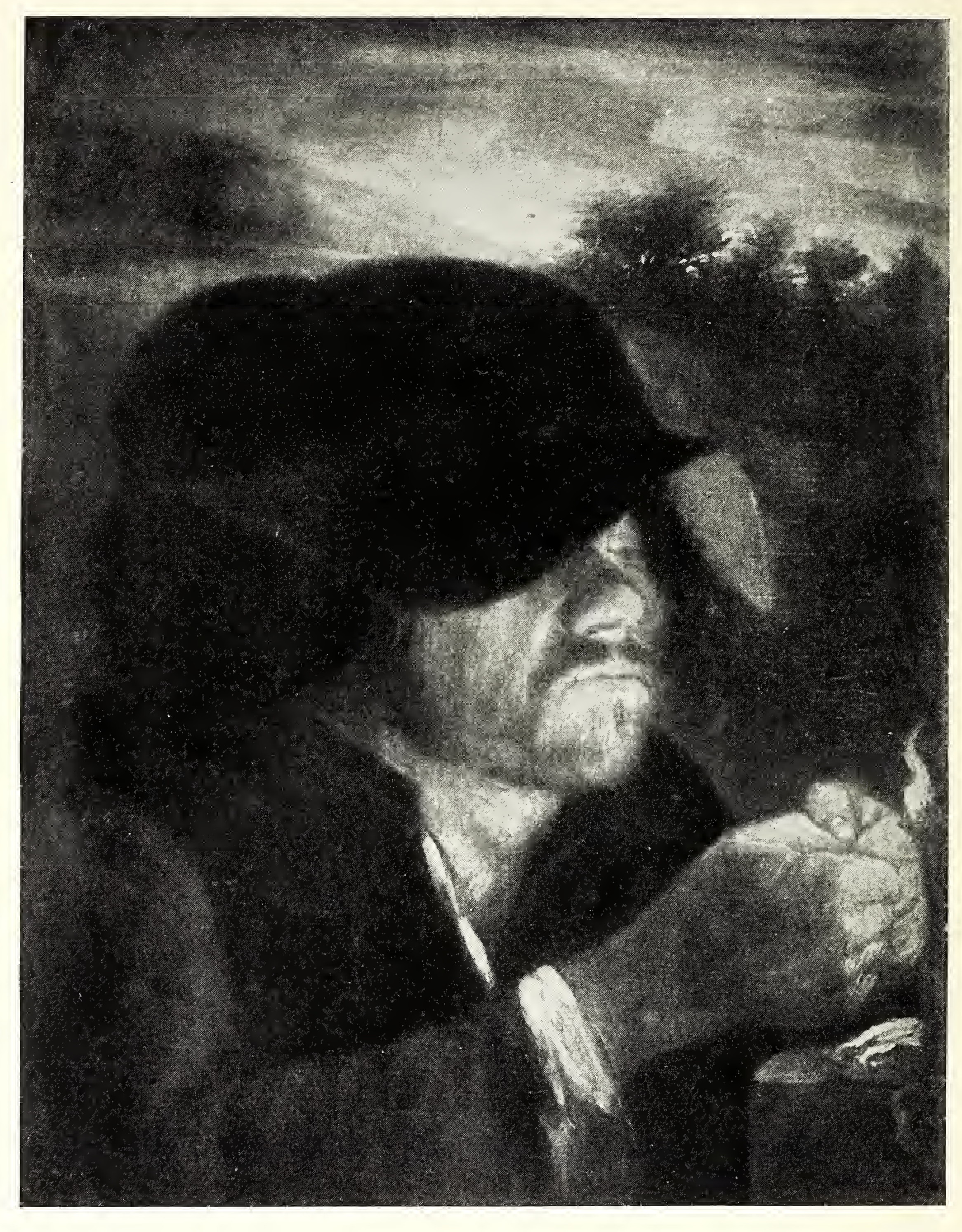
Monogramm an dem Schemel angebracht ist. Sowohl der Operierte, nach dem hinten aufgehängten Instrument ein Dudelsackpfeifer, wie die Alte, die den im Schmerz sich Windenden festhält, und der Bader sind reckenhafte, trefflich charakterisierte Gestalten; sämtlich wieder neu für den Künstler. Ganz ungewöhnlich ist es auch, daß unter dem Tisch ein junger Bursch

herankriecht, der den Korb des Patienten bestiehlt. Betrug beim Spiel und Messerstecherei wie Völlerei jeder Art kennen wir ja aus den meisten Bildern des Künstlers, aber auch unter diesen Strolchen herrscht ein gewisser ritterlicher Komment; stehlen ist gemein! Auch die feste, pastose Malweise ist sehr ungewöhnlich. Aber andererseits ist diese sowohl wie die Erfindung und Zeichnung so vortrefflich, daß niemand als Brouwer in Betracht kommen kann, ganz abgesehen von seiner Signatur.
Mehr Rätsel noch gibt uns das berühmte Bild „Die Raucher" auf, das aus der Sammlung des Barons van Steengracht über F. Kleinberger in die Sammlung Friedsam in New York kam (Abb. 117). Es trägt deutlich links unten am Boden die volle Bezeichnung „Brouwer". Die fünf jungen Burschen, die ihre Kunststücke im Rauchen produzieren, sind wieder ungewöhnlich groß; sie sind dicht zusammengedrängt im engen Raum, der — wie in früheren Bildern — einen kleinen Ausblick ins Freie zeigt, wo ein Bauer mit seiner Frau im Arm davonzieht. Bis auf den trübvioletten Anzug mit kurzer, schmutziggelber ärmelloser Jacke des einen jungen Burschen zeigt das umfangreiche Bild nur graue und schwarze Farben. In der tonigen Wirkung und breiten Behandlung ist es ein charakteristisches Werk der letzten Jahre. Auffallend für diese Zeit ist aber die Wichtigkeit, mit der der Künstler die primitiven Raucherscherze der Burschen hier verewigt hat, die er schon verschiedene Jahre früher, selbst in Haarlem schon wiederholt, sicher unter großem Beifall der Sammler, gemalt hatte, die aber seit dem „Raucherkollegium" in der Pinakothek unter seiner Darstellung kaum noch vorkommen. Sollte einer von Brouwers Sammlerfreunden ihn besonders um eine solche Darstellung gebeten haben? Dann war es — so möchten wir weiter schließen — der junge im Bilde dargestellte Mann in der modischen Tracht mit dem breiten Kragen, der rechts sein Pfeifchen anmacht und lächelnd zum Bilde herausschaut; das einzige reine Porträt, das in den Kompositionen Brouwers vorkommt. Noch eine weitere Frage: ist derselbe Mann nicht in der vorderen Hauptfigur der „Raucher" in Apsley House wiedergegeben, das im Motiv und Behandlung verwandt ist und der gleichen Zeit angehört? Der junge Mann in diesem Bilde mit seinem dunklen, struffen Haar und seinem feinen Schnurrbärtchen gleicht auffallend jenem Porträt im Bilde der Sammlung Friedsam; nur ist er hier nicht reines Porträt, sondern genrehaft in die Komposition einbezogen. Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß in der vorderen Hauptfigur, dem schwarzhaarigen Jüngling, der den langen Krug erhebt und Ringe in die Luft zu paffen sucht, Brouwer sich



119 Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut

selbst dargestellt habe. Das ist wohl möglich, ebenso möglich wie die Bestimmung seines Porträts in verschiedenen Bildern seiner mittleren Zeit, was aber in der jedesmaligen Verarbeitung für das betreffende Genrebild schwer bestimmbar ist. Hierfür spricht nicht nur die entfernte Verwandtschaft mit Brouwers Porträt in A. van Dycks Ikonographie, sondern die auffallende Zu-



120 New York. Historical Society

sammenstellung mit dem Porträt des guten Freundes, der sich dieses tolle Raucherkollegium einmal ansehen wollte. Die naheliegende Vermutung, das Porträt, das als solches sehr auffallend ist, sei von dritter Hand in Brouwers Bild hineingemalt, erscheint nach der Behandlung ausgeschlossen.
Zu diesem Ringe-Raucher gibt es eine Art Studie zum Kopf in dem nicht viel unter lebensgroßen, mit dem Monogramm bezeichneten Brustbild

im Louvre, „Der Geschmack“ (Abb. 118); ein junger Mann, der mit aufgerissenen Augen und weit geöffnetem Mund Ringe zu rauchen sucht und seine Schnapsflasche und die Tonpfeife mit beiden Händen an sich drückt, als ob er sich nie von ihnen trennen könne. Hier gleicht der Kopf dem Porträt der Ikonographie noch viel weniger als im Friedsamschen Bilde. Durch die Größe haben die Formen, die doch in der gewohnten kleinmeisterlichen Art des Künstlers behandelt sind, etwas Rohes und Ungelenkes, die Ausführung erscheint fast brutal, die Züge sind verzerrt und ohne Humor. Es gibt noch ein zweites großes Brustbild der Art, gleichfalls bezeichnet und zu einer Folge gehörend: wieder der „Geschmack“, im Städel-Museum zu Frankfurt (Abb. 119); ein derber Bursche mit schwarzer Kappe über dem dunklen Haar, der eine furchtbare Grimasse schneidet, weil er schlechten Schnaps heruntergeschluckt hat, den er aus der Flasche in ein Schälchen gegossen hatte. Die Stellung in verlorenem Profil und die Anordnung im Raum ist glücklicher, die Zeichnung sorgfältiger, die Grimasse amüsanter, die Stimmung des bläulichschwarzen Rockes zu dem schwarzen Haar feiner, aber auch hier läßt sich Brouwer mit einem Frans Hals, wie dieser in seiner Hille Bobbe, seinen Fischerknaben und lachenden Buben erscheint, nicht vergleichen. Die Malweise ist für die Größe zu kleinlich, der Farbenauftrag zu trocken.

Ein kleinerer, aber im Verhältnis zur Größe des Bildes doch auch zu groß wirkender Kopf, der „Lausknacker“ (Abb. 120), muß zur Zeit des Künstlers besonderes Interesse erregt haben; ist doch jetzt noch ein halbes Dutzend Wiederholungen davon erhalten. Das Bild verdankt dies der sehr originellen Lichtwirkung: der Strolch, dessen helles Gesicht von dem breiten Schlapphut bedeckt ist, erlegt sein edles Wild an einem Kerzenlicht, das den Kopf pikant beleuchtet, während die Landschaft hinter ihm durch den Mond scharfes Licht erhält. Denselben Kopf hat der Künstler (oder ein Nachahmer?) noch einmal benutzt für eine Darstellung „Völlerei“ in einer Folge der sieben Todsünden. Da der ganze Lichteffekt hier fehlt, erscheint der Kopf plump und ausdruckslos. In diese späte Zeit gehören nach ihrer malerischen, stark tonigen Behandlung auch ein paar kleine Brustbilder, beide in der Sammlung J. Goudstikker: ein Profilbild von „Jan de Dood“, der populären Gestalt des Renommisten aus Brederos Lustspielen (Abb. 121), und die originelle „Vanitas“, ein feister, wie krank sich zurücklehnender Jüngling, einen Totenkopf in der Rechten und das Pfeifchen in der Linken (Abb. 122).



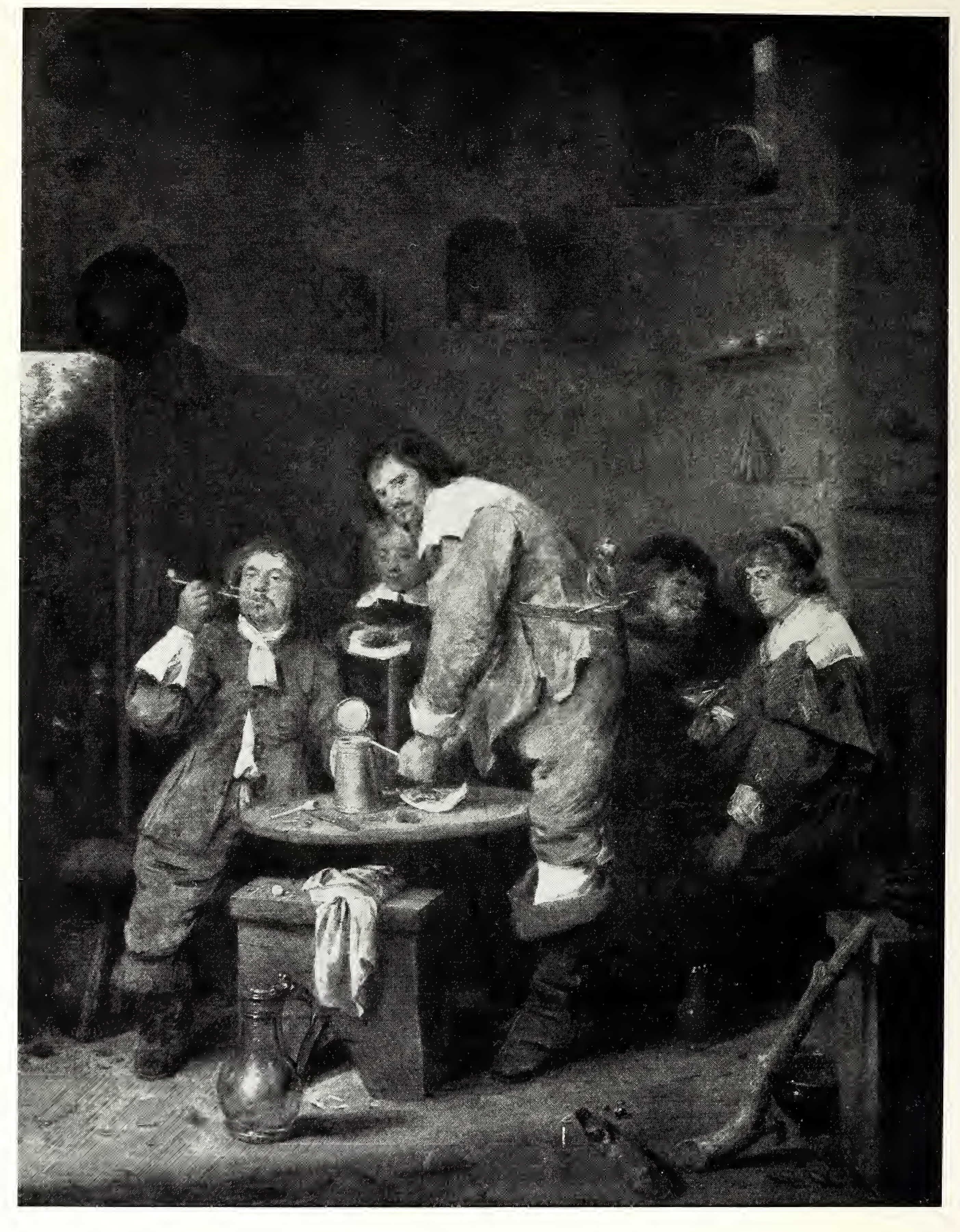
121 Amsterdam. Sammlung Goudstikker

Ein größeres Bild, unter Brouwers Werken meist mit in die erste Reihe gestellt, aber von mir schon angezweifelt und von R. Oldenbourg in seinem „Handbuch der flämischen Malerei“ einfach als Arbeit Craesbeecks aus Brouwers Werk ausgeschieden, die „Spanischen Offiziere in der Kneipe“ im Museum zu Haarlem (Abb. 123), ist von ungewöhnlichem Umfang und hat ganz besonders große Figuren. Große Flüchtigkeit in der Zeichnung, namentlich der Hände und Proportionen des stehenden Offiziers neben trefflicher, echt Brouwerscher Komposition, geistreicher Anlage und individueller Charakteristik machen es wahrscheinlicher, daß wir hier eine jener grau in grau untermalten Kompositionen Brouwers vor uns haben, die nach seinem Tode ein Nachfolger, sehr wahrscheinlich Craesbeeck, notdürftig fertig-



122 Amsterdam. Sammlung Goudstikker

gemalt hat. Daher der fast skizzenhafte, farblose Charakter des Bildes, das Fehlen jedes kräftigen Akzents in der Ausführung.
Ein anderes Gemälde, das von Brouwer begonnen, aber von fremder Hand fertiggestellt wurde, ist die „Waldige Landschaft vor der Düne“ in der Kunsthalle zu Hamburg (Abb. 124). Die ganze Partie links, der Vordergrund mit dem Bauernpaar und der Himmel sind von Brouwer, das dichte Gebüsch rechts ist aber erst später von dritter Hand übergangen, die auch die Herde vorn rechts am Wasser hineinmalte. Weniger sicher läßt sich meines Erachtens Brouwers Hand noch in der „Fernsicht mit der Windmühle“ in der Sammlung Schloß in Paris herauserkennen. Erinnert namentlich die Behandlung des Himmels und die Zeichnung der Bäume an den Meister, so ist doch die ganze Malweise zu trocken impastiert, die Zeichnung der Tiere und Figürchen zu sehr abweichend von der Art des Meisters. Ist es von Lodovik de Vadder fertiggemalt oder ganz von seiner Hand unter Brouwers Einfluß?



125 Haarlem. Museum



124

Hamburg. Kunsthalle



125 Stockholm. Museum

Zeichnungen von Brouwers Hand sind nicht so selten, wie wir nach den Angaben seiner Biographen, er habe seine Bilder vielfach in den Kneipen selbst gemalt, annehmen sollten. Der Künstler war, wie wir gesehen haben, keineswegs so sorglos und unüberlegt in seiner Kunst, wie er in seinem Leben war. Die meisten seiner Bilder erforderten sogar sehr sorgfältige Studien; freilich hauptsächlich im Stadium der Ausführung. Aber für die Vorarbeiten, sowohl zur Fixierung seiner Impressionen aus dem Leben, das er schilderte, wie zur Klärung der Komposition, die ihm vorschwebte, bedurfte er der Zeichnungen. Da diese aber nur für ihn Wert hatten, begnügte er sich mit flüchtigen Aufzeichnungen, die späteren Sammlern nicht in die Augen stachen. Sie sind deshalb nur in geringer Zahl erhalten, jedoch zahlreich genug, um uns einen Begriff von seiner Art zu zeichnen und von der Entwicklung seiner Zeichenweise zu geben.

Aus Brouwers Haarlemer Zeit ist uns der Rest eines größeren Skizzenbuches erhalten, von dem wir fünf Blätter, zum Teil verkleinert, wiedergeben, die sich im Berliner und im Dresdener Kabinett und im Victoria and Albert Museum befinden (S. 64—66, Abb. 37—41). Ein weiteres Blatt befand sich in der Sammlung Straeter in Aachen; wohin es bei deren Versteigerung gekommen ist, ist mir nicht bekannt. Jedes Blatt enthält eine Reihe einzelner Figuren oder kleiner Gruppen, die zuerst an Ort und Stelle ganz flüchtig mit wenigen Strichen in Blei aufgerissen und später vom Künstler etwas sorgfältiger mit der Feder fixiert und zum Teil leicht angetuscht worden sind.



126 Stockholm. Museum

Darin zeigt sich die erstaunliche Sicherheit, mit der der Künstler das erste beste pikante Motiv erfaßt und sofort treffend aufs Papier bringt. Den Rest eines anderen Skizzenbuches, wie es scheint, besitzt das Kabinett des Stockholmer Museums (Abb. 125—128): Flüchtig krizzelnd, direkt mit der Feder aufskizzierte Einzelköpfe oder Gruppen von Köpfen zu einer kleinen Komposition vereinigt, ganz breit modelliert und in Effekt gesetzt; stark pointiert und zum Teil selbst karikiert, aber doch wohl schon seiner Antwerpener Zeit angehörend. Von Entwürfen zu Bildern sind zwei mit Tusche lavierte größere Federzeichnungen in der Albertina erhalten. Die eine lernten wir schon als Entwurf zu dem hervorragenden späten Bilde kennen, das leihweise in der



127 Stockholm. Museum

National Gallery zu London ausgestellt ist (Abb. 110). In der Zeichnung legt sich der Künstler die Komposition im großen und ganzen flüchtig zurecht ohne Rücksicht auf exakte oder richtige Zeichnung, mit den typischen Gestalten und Physiognomien, wie er sie von Jugend auf im Kopf hat. Erst bei der Ausführung im Bilde macht er die Studien nach lauter individuellen Gestalten, wie sie das Londoner Bild aufweist. Ein Gemälde, zu dem die Zeichnung der Albertina, „Das unartige Kind“ (Abb. 47, S. 72), gedient haben könnte, ist nicht bekannt; die Komposition erscheint wie ein Gegenstück zu dem Gemälde der „Unangenehmen Vaterpflichten“ in der Dresdener Galerie (Abb. 48). Hier ist die Zeichnung noch flüchtiger, die Verkürzungen noch ungeschickter, wie in dem Entwurf zum Londoner Bilde, aber die Zeichnung gehört doch schon dem Anfang der Antwerpener Zeit an. Ein paar sorgfältiger ausgeführte Kompositionen in Feder, im Stockholmer Kabinett und im Louvre, sowie eine Kohlezeichnung im Münchner Kabinett kommen vielleicht auch noch als eigenhändige Arbeiten des Meisters in Betracht. Unter allen diesen Zeichnungen findet sich keine einzige Landschaftsstudie oder auch nur die Andeutung einer landschaftlichen Ferne. Wir können uns daher kaum eine Vorstellung davon machen, wie er seine Landschaften, in denen er sich noch weit mehr als in seinen figürlichen Kompositionen als reiner Impressionist bekundet, vorbereitet haben kann. Da es

regelmäßig Licht- und Farbenimpressionen sind, sollte man glauben, er habe farbige Skizzen dafür gemacht oder sie gleich farbig hingeschrieben oder doch aufskizziert. Daß er sie rein aus der Erinnerung gemalt haben sollte, ist doch selbst bei einem Gedächtnis, wie er es gehabt haben muß, kaum zu denken.

Daß man Brouwer früher mit Unrecht eine Reihe von Radierungen zugeschrieben hat, habe ich in meiner alten Monographie nachgewiesen; sie sind heute allgemein aus seinem Werk gestrichen.

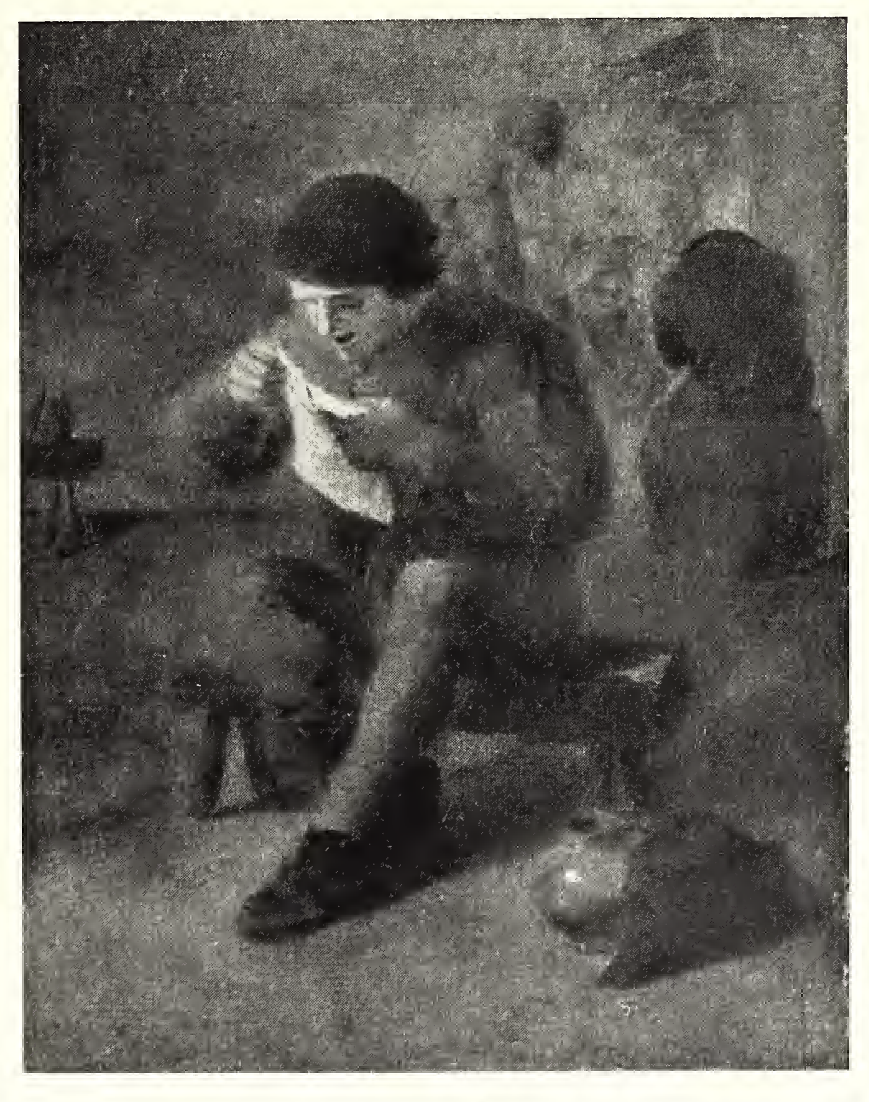


128 Stockholm. Museum

Die Gruppe jener zwischen den Werken des Meisters zum Teil fremdartig dastehenden Gemälde, die völlig gesichert sind und ebenso bestimmt seiner letzten Zeit zugesprochen werden müssen, bietet den wertvollsten Einblick in Brouwers künstlerisches Weiterstreben. Wir sahen, daß die Gemälde seit etwa Mitte der dreißiger Jahre eine wesentliche Fortentwicklung in Vereinfachung und Verfeinerung der Komposition, Vergrößerung und Vertiefung in der Auffassung, reichste und feinste Charakteristik und höchste koloristische Durchbildung aufweisen. Die Gesellschaft, die er in seinen Bildern darstellt, wird eine andere, gesittetere; statt der verkommenen Bauern und des Straßenpöbels, die seine frühen Haarlemer Bilder zeigen, malt er jetzt Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben, in die sich freilich gelegentlich noch Abenteurer eindrängen, und von wo aus er ausnahmsweise uns wohl noch einmal einen Einblick in seine alten Lieblingskneipen tun läßt. Mit den besseren Kleidern, der besseren Umgebung ziehen auch bessere Sitten in diese Gesellschaft ein, das Benehmen wird anständiger, die Stimmung eine behaglichere, fast intime. Das weibliche Geschlecht, das der Künstler früher fast nur in garstigen Exemplaren meist im Hintergrunde seiner Bilder zeigte, tritt mehr in den Vordergrund; behäbige alte Frauen mit freundlichem Ausdruck und gelegentlich selbst von vornehmer Erscheinung, und vereinzelt auch frische, gutmütige blonde Mädchen stellt der Künstler vollwertig neben seine kräftigen, charaktervollen, zuweilen fast vornehmen Männergestalten, neben denen die Bauerntypen der frühen Bilder nur noch hier und da als Füllsel im Hintergrund zur Abrundung der Komposition oder zur Hebung neben den individuellen Hauptfiguren erscheinen.

Am stärksten beeinflußt hat diese Veränderung in der Anschauung des Künstlers die Entdeckung der Schönheiten in der Landschaft, der wunderbaren Stimmungen, die Luft und Licht hier hervorbringen und wie sie auf das menschliche Gemüt einwirken können. Dadurch wird Brouwer zum Maler der „Paysage intime“ und zugleich voller Impressionist trotz den Modernsten. Mit der Vertiefung in die Stimmung, in die Seele der Landschaft kam der Künstler aber unwillkürlich auch zu einem neuen, nicht mehr bloß auf Charakter- und Situationsschilderung ausgehenden Studium der menschlichen Natur, zur Vertiefung in das Gemüts- und Seelenleben, das in seinen späteren Gemälden mehr und mehr zum Ausdruck kommt, aber seiner humorvollen Charakterschilderung keinen Abbruch bringen durfte. Er war zum Kleinmaler und Charakterschilderer geboren und hatte sich rasch zum koloristischen Feinmaler entwickelt; als er dann

durch die Vertiefung in die Landschaft auch Stimmungsmaler und Impressionist wurde, fühlte er das Bedürfnis, sich auch im Großen zu versuchen. Dadurch kam er in Kollision mit seiner Begabung und seinem Können, wie es allen großen Künstlern, selbst einem Michelangelo und Raphael, einem Rembrandt und Rubens ergangen ist, wenn sie die Grenzen ihres Genies zu überschreiten begannen. Noch hat Brouwer bis an sein plötzliches Ende sein Bestes geleistet, aber jene Versuche, sich auch im Großen und Dekorativen zu betätigen, beweisen, daß er im Begriff war, die Schranken nicht zu beachten, die auch seinem Genie gesetzt waren. Wenn sein Leben infolge seiner Abenteurernatur und seiner Ausschreitungen leider ein allzu frühes Ende nahm, so müssen wir uns auch für ihn mit dem trösten, was Goethe ganz allgemein ausspricht: die Vorsehung habe meist dafür gesorgt, daß jede geniale Natur auch in kurzer Lebenszeit ihre Aufgabe voll erfülle.



129 Philadelphia. John D. Mc Ilhenny

ORTSVERZEICHNIS DER IM TEXT BESPROCHENEN UND ABGEBILDETEN GEMÄLDE BROUWERS

Wir stellen am Schluß einige nicht unwichtige kleine Bilder Brouwers in Privatbesitz zusammen, über deren jetzige Besitzer und Aufbewahrungsorte wir bei dem raschen Wechsel gerade im Besitz von Gemälden A. Brouwers — allein im verflossenen Jahr war etwa ein Dutzend seiner Bilder im Handel — nichts Sicheres in Erfahrung bringen konnten. Aus dem gleichen Grunde haben wir auch einige Bilder des Meisters in den längst verkauften Sammlungen Rudolf Kann und Moritz Kann, Paris, deren schließlicher Verbleib uns unbekannt ist, noch unter deren Namen aufgeführt. Für die Kenntnis des Künstlers und seiner Entwicklung ist die Frage, wo sich diese von uns abgebildeten und besprochenen Bilder befinden, nur eine nebensächliche. Die kleine Zahl von Gemälden, von denen wir keine Abbildungen bringen konnten, haben wir aus diesem kurzen Ortsverzeichnis fortgelassen.

		Seite	Nr. d. Abb.
BRÜSSEL			
Galerie	Die Kegler an der Düne	120	*84*
Galerie Herzog v. Arenberg	Schenke mit rauchenden Bauern	80	*3*
Sammlung Stokvis	Vierblättriges Kleeblatt beim Mahl	70	*46*
CASSEL			
Gemäldegalerie	Rauchergesellschaft	46	*18*
CASTLE HOWARD			
Lord Carlisle (verkauft)	Messerkampf	90	*58*
DRESDEN			
Galerie	Unangenehme Vaterpflichten	71 u. 182	*48*
Galerie	Schlägerei am Faß	86	*57*
Galerie	Streit beim Würfelspiel	97	*62*
Galerie	Zerrbild	97	*63*
Kupferstichkabinett	Skizzenbuchblätter	63 u. 180	*40*
Kupferstichkabinett	Entwurf zu Abb. 110	156	*109*
FRANKFURT A. M.			
Städelsches Kunstinstitut	Bursche mit Krug und Schale	62	*30*
Städelsches Kunstinstitut	Operation am Fuß	160	*112*
Städelsches Kunstinstitut	Operation am Rücken	160	*113*
Städelsches Kunstinstitut	Der Geschmack	175	*119*
HAAG			
Kgl. Gemäldegalerie	Selbstporträt	22 u. 164	*6*
Sammlung Preyer	Operation an der Fußsohle	168	*116*
HAARLEM			
Museum	Spanische Offiziere in der Kneipe	176	*123*
Sammlung Eduard Vis	Rommelpotspielerin	30	*8*
HAMBURG			
Kunsthalle	Wald vor der Düne	177	*124*
KARLSRUHE			
Galerie (Alte Kopie)	Zahnarzt	82	*5*
LAREN			
Sammlung			
Dr. M. M. van Valkenburg	Bauernschmauserei	49	*20*
Dr. M. M. van Valkenburg	Sonnenuntergang	134	*94*
Dr. M. M. van Valkenburg	Frau mit Katze	147	*102*
LEIPZIG			
Museum	Hütte am Meer	140	*96*
LONDON			
National Gallery			
(Bes. Sir Hickmann Bacon)	Schenkenszene	156 u. 182	*110*
Victoria and Albert Museum	Mandolinenspieler	150	*105*
Victoria and Albert Museum	Skizzenbuchblatt	63 u. 180	*41*

LONDON		Seite	Nr. d. Abb.
Sammlung H. M. Clark	Fröhlicher Wirt	82	53
Wallace Collection	Der Schläfer	107	68
Grosvenor House	Landschaft mit den Fischern bei Sonnenuntergang	132	92
Bridgewater Gallery	Dünenlandschaft	142	97
Apsley House	Zwei Raucher	164	114
Privatbesitz	Weg mit Wegweiser	122	86
MANNHEIM			
Galerie	Der Quacksalber	56	24
MÜNCHEN			
Alte Pinakothek	Das Tabakskollegium	87	4
Alte Pinakothek	Zwei Raucher	63	32
Alte Pinakothek	Beim Dorfbader	84	54
Alte Pinakothek	Raufende Kartenspieler	80 u. 84	55
Alte Pinakothek	Keilerei von zwei Bauern am Faß	86	56
Alte Pinakothek	Die beiden Kartenspieler	91	60
Alte Pinakothek	Schlägerei am Faß	98	65
Alte Pinakothek	Keilerei zwischen fünf Bauern	99	44
Alte Pinakothek	Der eingeschlafene Wirt	99	67
Alte Pinakothek	Das Gehör (Fünfsinnebilder)	113	69
Alte Pinakothek	Das Gefühl (Fünfsinnebilder)	113	70
Alte Pinakothek	Der Geschmack (Fünfsinnebilder)	113	71
Alte Pinakothek	Bauernquartett	150	104
Alte Pinakothek	Würfelnde Soldaten	155	106
Alte Pinakothek	Kartenspieler	155	107
Alte Pinakothek	Es lebe der Wein	155	108
Alte Pinakothek	Wirt und Wirtin bei der Weinprobe	168	115
NEW YORK			
Sammlung Mr. Friedsam	Bauer mit Vogel	59	27
Sammlung Mr. Friedsam	Bäuerin mit Hund	59	28
Sammlung Mr. Friedsam	Die Raucher	172	117
Historical Society	Der Lausknacker	175	120
Sammlung Sir Jos. Duveen	Pigritia	116	73
Sammlung Sir Jos. Duveen	Ira	116	75
PARIS			
Musée du Louvre	Raucher	63	31
Musée du Louvre	Der Geschmack (Raucher)	175	118
Petit Palais	Drei Saufkumpane	74	50
Früher Sammlg. Moritz Kann	Die Bauern von Moerdyck	48	17
Früher Sammlg. Moritz Kann	Gute Kameraden	146	101
Früher Sammlung R. Kann	Dorffriseur	68	42
Früher Sammlung R. Kann	Mandolinenspieler	117	78

* (Versteigerung bei Roos 1884).

INHALTSVERZEICHNIS:



DEN DRUCK BESORGTE A. WOHLFELD IN MAGDEBURG
DIE KLISCHEES WURDEN VON ALBERT FRISCH IN BERLIN
HERGESTELLT /// DIE FIRMEN F. BRUCKMANN A.-G. UND
FRANZ HANFSTAENGL, BEIDE IN MÜNCHEN,
HABEN EINIGE VORLAGEN FÜR DIE ABBILDUNGEN DES
WERKES ZUR VERFÜGUNG GESTELLT.


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01296 1757